

LA TEORÍA DEL VELO

Rosa Gutiérrez García

Resumen:

El siguiente trabajo analiza cómo actúa la Teoría del velo con la intención de comprobar la hipótesis de que todo arte domina y trasciende la pasión primaria en que está inspirado. La polisemia del velo y su versatilidad metafórica entrañan una relación de miradas en una dialéctica de lo invisible y lo visible, que cifra de forma orgánica la fascinación del ser humano por lo escondido o intuido. Para el presente ensayo, enfocado en la estética y la teoría del arte, vamos a prescindir de la presencia física del velo en las obras de arte con el objetivo de centrar la reflexión estética de forma teórica con un sustrato filosófico con base en lo orgánico

Palabras clave: Teoría del velo, *aletheia*, ocultación, racionalidad, revelación

Abstract:

The following work analyzes how the veil theory works with the intention of verifying the hypothesis that all art dominates and transcends the primary passion in which it is inspired. The polysemy of the veil and its metaphoric versatility entail a relationship of looks in a dialectic of the invisible and the visible, which organically shapes the fascination of the human being for what is hidden or intuited. For the present essay, focused on aesthetics and art theory, we will dispense with the physical presence of the veil in works of art with the aim of focusing aesthetic reflection theoretically with a philosophical substrate based on the organic

Keywords: Theory of the veil, *aletheia*, concealment, rationality, revelation

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decir 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.

JORGE LUIS BORGES

Una aproximación al velo

Son muchos los aspectos que atañen a la teoría del velo, pero aquí debemos apelar a sus orígenes, pues se encuentran intrínsecamente ligados a los de la pintura. Etimológicamente, la palabra “velo” proviene de *velum*, “cortina”; sin embargo, “revelar” no significa “velar de nuevo”, sino que tiene un carácter retrospectivo, significa descubrir o cubrir “hacia atrás”, es decir, “revelar”: quitar el velo. La segunda acepción se refiere a “vela”, como tela o cortina usada por las naves para impulsarse con el viento, pero a su vez es un término también relacionado con *vigil* (guardián) y el verbo *vigere*, en el sentido de que arroja luz a algo que permanecía secreto.

La palabra “velo” entraña una versatilidad metafórica que ya intuimos en su etimología, así que, como veremos, de alguna manera toda obra de arte se presenta siempre bajo un velo, aunque aquí no nos referimos al velo pintado; el que presenta a la figura de forma explícitamente velada, sino a la esencia *per se* del velo como agente que *vela* la pasión en que se inspiró la obra y que siempre *revela* algún significado en su apariencia. Así, por ejemplo, la llama de una vela, que como objeto metafórico del sueño fue magistralmente estudiado por Bachelard; “Los sueños de la vela nos conducen al reducto de la intimidad [...] sin provocar en el soñador un sentimiento de enigma”.¹ Paradigma de personajes velados son los del genial Georges De la Tour:

Lo esencial de la imagen consiste en encontrarse todo fuera, sin intimidad, y -no obstante- más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación, pero apelando a la profundidad de todo sentido posible; irrequieta y, no obstante, manifiesta, teniendo esa presencia ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las sirenas.²

Los personajes de Georges De la Tour [Fig. 1] sueñan su soledad en la verticalidad de una llama tan frágil que les re-vela su propio ser, solitario y ensimismado; el autor hace trascender la pasión de soledad que le inspiró velando el sentimiento en un objeto metafórico, onirizado, que revela su propia naturaleza al poco tiempo de haber sido intuita por el espectador.



Figura 1

Izq. *Detalle de San José Carpintero*/ Dcha. *Magdalena Fabius*,
Georges De la Tour. 1642/1628-1645

Sería redundante, casi un retruécano, señalar que el velo *vela*; pero se hace necesario aclarar que el velo encubre pero no elimina. La problemática de la transparencia y de la densidad del velo entraña en arte la cuestión de la posibilidad de la interpretación, que analizaremos más adelante. Por ahora bastará con hacer referencia a la *veladura* como técnica artística que basa su acción en la dialéctica de lo invisible-visible, aplicando una finísima capa de color transparente sobre lo pintado, de manera que permita pasar la luz al reflejarse sobre la capa de pintura. Tanto la veladura como el velo basan su actuación en la acción de hacer aparecer o desaparecer y será en el contexto de creación de imágenes cuando esta teoría demuestre el gran alcance del que puede gozar.

Desde la antigua leyenda de Zeuxis y Parrasio, narrada por Plinio en su *Naturalis historia*, ya se nos presenta la imagen como ocultación de sí, anunciando la existencia de un descubrimiento tras la apariencia de cortina; una cortina que ciertamente no velaba nada en su interior más que a ella misma, afirmando Parrasio que la propia cortina constituía en sí mismo la pintura. La cortina no impide la percepción de la obra como tal, pero crea una ilusión, una promesa de revelar algo en potencia cuyo descubrimiento se encuentra en la misma forma de su velo. En este sentido, el velo se torna contenido de sí mismo. Es cierto que el sentido de la leyenda pertenece al contexto de debate que giraba en torno a la querencia o rechazo de la *mimesis* griega; sin embargo, los niveles interpretativos que suscita la *historia* de los dos pintores sirvió de ejemplo para los grandes maestros del psicoanálisis del siglo XX. Jacques Lacan observó en el engaño intelectual de Parrasio un descubrimiento mayor del ser humano del que mostró Zeuxis, cuyas uvas *hiperrealistas* no tenían otra función que ser un señuelo; sin embargo, lo que Parrasio presenta es la pintura de una cortina, “algo más allá de lo cual pide ver”.³ En términos psicoanalíticos, Freud denominó a esta querencia *trieb* o “pulsión”, estudiándola como un esfuerzo inherente a lo orgánico vivo con base en lo regresivo, pero que explora los caminos del progreso y la creación.⁴ La satisfacción ante la pulsión de descubrir lo desconocido introduce en el sujeto la sensación de pérdida, de falta, y como tal añade en éste la posibilidad de búsqueda, repetida y anhelante.

La estatua divina de Isis-Ártemis [Fig. 2] se ha interpretado, desde Plutarco, como una identificación directa con los secretos de la naturaleza. Aquí la divergencia en su interpretación nos llevará por una vía de investigación necesaria. Por una parte, el velo de Isis podría ocultar un carácter aterrador que el ojo humano no se encontraría en condiciones de tolerar. Por otra parte, podría hacer alusión a los secretos impenetrables de la naturaleza y a la imposibilidad de conocerlos, pues le pertenecerían exclusivamente a su creador: “yo soy todo lo que he sido, lo que es y lo que será, y mi peplo jamás me lo levantó ningún mortal”.⁵ Da igual qué premisa aceptemos, pues en ambas existe una advertencia, digamos, vital. Se trata del deseo “pulsional” del hombre por descubrir lo que podría contener en sí el germen de la destrucción. Coloquialmente decimos que la curiosidad mató al gato. En ambos casos se refiere a la necesidad de aspirar a las “necesidades de primer orden”,⁶ pues el velo no cubre totalmente el cuerpo y deja entrever su seno para indicar al sujeto que no puede trascender el conocimiento fenoménico. En este sentido, Goethe señala en su Teoría de los colores que lo fenoménico es estrictamente la ley del objeto, el ser del mismo. Aunque se ha discutido extensamente acerca del rigor científico de la teoría goethiana, lo que aquí es claro es que se refiere al fenómeno originario (*Urphänomen*), a través del cual se suceden las progresivas metamorfosis, por ejemplo, de las plantas. En este sentido, a través de lo fenoménico se podría desvelar el secreto, que en realidad no es tal, si consideramos que se encuentra explícito en lo aparente. Sea cierto o no, lo que nos interesa de esta reflexión es precisamente la noción de secreto (*Geheimnis*) y el sentido en que Goethe lo emplea. *Geheimnis* en lengua alemana contempla dos significados simultáneos: “secreto” y “misterio”.



Figura 2

Estatua velada de Isis-Artemis,
Auguste Puttemans. Donada en 1922.

La diferencia principal estriba en que el secreto se agota con el descubrimiento de su causa, pero el misterio, –al que Goethe denomina “secreto manifiesto”– es el que se

presenta delante del sujeto, y en ese potencial descubrimiento, en ese ofrecimiento de desvelamiento reside la capacidad misteriosa del objeto, incluso cuando este ya ha sido desvelado. Lo que se colige rápidamente de Goethe es una percepción inmediata del sentido y en ocasiones una renuncia a la búsqueda de lo causal, cifrando el velo, no como límite del conocimiento, sino como conocimiento en sí mismo. El fenómeno originario es entendido por el pensador alemán como símbolo, y por tanto como algo indecible, porque “no vehicula un contenido conceptual, sino de que deja transparentar algo que está más allá de toda expresión”.⁷ Más adelante volveremos sobre el tema.

Velo, enigma y revelación

La naturaleza escondida

“La naturaleza ama esconderse, no ser aparente...”⁸

El aforismo de Heráclito que encabeza este epígrafe trata de la *Physis*, de la “naturaleza”, no como el conjunto de fenómenos que la definen, sino en sentido más amplio, como constitución, fuerza, la vida de la cosa, dividiendo cada parte de la realidad (*κατά*: en todas sus partes) y descubriendo en ella la coincidencia de los contrarios propios de cada cosa. En este sentido, lo escondido hace referencia a la dificultad de revelar, de descubrir la naturaleza propia de cada cosa, por lo que “o bien la naturaleza de las cosas es difícil de conocer, o bien la naturaleza de las cosas pide ser escondida”.⁹ *Physis* significa producir, surgir, brotar, salir a la luz, hacerse presente un aspecto y figura de algo, y también estar determinado por “la noción de verdad, esencia o por la virtud profunda de una cosa en tanto que cosa”.¹⁰ Esto es, no existe una apariencia frente a la realidad, puesto que en la noción griega la *Physis* constituye una virtud oculta; en tanto que crece, llega a ser, sale, se rompe, se emparenta, –en el griego clásico–, con la apariencia como manifestación, como desgarro.

Heidegger actualiza el aforismo heraclítico y lo hace extensivo al propio *ser*, concebido como algo en constante devenir. Es posible el conocimiento de la verdad,¹¹ porque si la naturaleza esconde la verdad a través de los fenómenos y permite al sujeto llegar a la misma, ello ocurre por una concomitancia de naturaleza común entre la verdad escondida y el sujeto que la conoce. Originalmente, nuestra materia orgánica es común. Por eso postuló Heidegger que “un velamiento forma parte integrante de un desvelamiento”.¹² Cobra sentido que el Ser se emparente con el modo en que se entiende la verdad. Esta distinción comprueba hasta qué punto la noción de *Physis* estaba ligada con la del Ser y la verdad.

Cuando mencionamos el par *Physis-Ser* le otorgamos un significado ligado a la

presencia; ahora bien, no una mera presencia en el sentido de que está, surge y se hace presente con “cierto aspecto” o en un determinado momento en cierta cosa, sino que es la presencia misma la que sale a la luz, la que brota y se arranca del ocultamiento (*Alétheia*). Si vemos al ser como manifestación (εἶδος) sin *Physis*, nos olvidaremos de lo que realmente ocurre cuando se manifiesta, pura manifestación que se da, que brota y está en constante lucha con el no-ser, ya que el ser es un arrancarse del no-ser, un desvelamiento que se descubre. Aquello que constituye ese algo desaparece del ocultamiento y pasa a la exhibición de forma sincrónica.

Teniendo en cuenta la compleja polisemia de la que goza la palabra *Physis*, tanto en su extensión al *ser* de Heidegger como en su original acepción heraclitiana, nos vemos obligados a entenderla como sinónimo de proceso natural y de la relación de la causa-efecto. Esto es, se contempla tanto el nacimiento de una cosa, su proceso de formación y su consecuencia en el mundo, así como su esencia, aquello que constituye, en definitiva, el ser de las cosas. Ahora bien, si nos preguntamos por la causa que origina, en primera instancia, el nacimiento de la cosa a la que nos referimos, nuestro discurso podría adquirir un carácter plural que nos llevaría a investigar la génesis particular, su constitución. Para los presocráticos la causa era espontánea. Aristóteles quiso buscar en su constitución una causa material: “La naturaleza es un principio y causa del movimiento o reposo en la cosa a la que pertenece primariamente y por sí misma, no por accidente”,¹³ para Sócrates es lo moral lo que constituye la materialidad. Un idealista como Platón no podía sino considerar que lo material era la consecuencia del principio por excelencia, la constitución del mundo, esto es, el alma.

Pero a diferencia de la naturaleza, la actividad artística requiere de agentes externos. Para Platón no existe diferencia entre la actividad artística y la natural, pues la *Physis* es también un arte, aunque divino (refiriéndose al demiurgo). Tenemos, por tanto, el quid de la cuestión: la reunificación del arte y la naturaleza como dos manifestaciones naturales eternas, pero consecutivas de lo divino. Sin embargo, precisamente debido a esta causa divina el ser humano no puede conocer nunca los procesos naturales, que siempre y en todo caso dependen de los dioses. Aunque Aristóteles comparte con su maestro la idea de demiurgo, y asume la relación entre arte y naturaleza, encuentra la diferencia primordial en esta analogía, que ha de servirnos para encaminar nuestras reflexiones. Si bien tanto el arte como la naturaleza experimentan una imposición de la materia, la finalidad de cada una las distingue definitivamente: la naturaleza concluye en sí misma mientras que la finalidad del arte se encuentra fuera de sí.

Desde Empédocles, en la Antigüedad clásica se han utilizado metáforas artesanales para referirse a la forma en que la naturaleza acostumbra a engendrar vida (pensemos en

Prometeo creando al hombre a partir de una estatua de barro) y Aristóteles definía la naturaleza como un artesano moldeador de vida; si bien la distinción fundada en la finalidad de ambas no es útil para comprender la diferencia ontológica que las separa, resultando insuficiente para nuestros propósitos. La naturaleza, de lejos comprendida como artificio divino, –pero artificio al fin y al cabo–, situaba a su creador fuera de ella misma. Sin embargo, el propio agente de la naturaleza opera dentro de sí, mientras que “en la obra de arte hay una forma que es pensada por el artista y que éste quiere dar a la materia”.¹⁴ Además, es el hombre, el que inspirado en la naturaleza, esconde en el arte el sentido de su propio Ser (en términos heideggerianos) y, por pertenecer a esta misma organicidad natural, tiene la posibilidad de desentrañar su secreto colectivo. Más adelante, en este ensayo, averiguaremos cómo la introducción de un sentimiento particular se torna colectivo en la obra de arte. Por ahora, conformémonos con esbozar las diferencias ontológicas entre la naturaleza y el arte a fin de comprender que, compartiendo una base orgánica (éste nace de aquélla), se distinguen formalmente pero alumbran el mismo tipo de significado.

La naturaleza nunca podrá constituir un tipo de arte, salvo si lo entendemos en términos de pura creación, como sostenía la filosofía neoplatónica de Marsilio Ficino, de la naturaleza como arte que da forma desde el interior.¹⁵ Pues bien, aunque el arte sea sinónimo de puro artificio, éste no depende de quien lo ejerce, sino de que el agente sea externo al campo en el que opera. Sería una contradicción *in terminis* asumir que hay algo artificial en la naturaleza, puesto que todas las causas de la naturaleza son por definición, naturales. Para que la cuestión no se pierda en palabras un tanto polisémicas, vamos a asentar primero un axioma: decimos natural a todo lo que permanece virgen e intacto, y por contra, llamamos artificio (τέχνη) a la intervención o producción del hombre, incluso cuando opera en lo natural (pensemos en el Land-Art). Vamos a permanecer en esta esfera de sentido para proseguir nuestras reflexiones de la manera más clara posible. La *Physis*, por supuesto, se rige por leyes internas que se dan a sí mismas, que forman parte de la naturaleza *per se*, y en este sentido era en el que Marsilio Ficino entendía al *arte* como *artificio*, en tanto que dador de forma a la propia naturaleza. En términos más sencillos diríamos: la naturaleza se da a sí misma. Aceptar que las causas naturales internas se rigen por una cabeza pensante conllevaría necesariamente el desplazamiento del agente fuera de la naturaleza misma.

En el marco de este análisis, Kant recuerda la inscripción que adornaba el templo de Isis. Lo que pone de relieve, como ya lo hizo Plutarco, en lo tocante a esta advertencia (recordemos: “Yo soy todo lo que fue, todo lo que es y todo lo que será, y mi velo jamás fue corrido por ningún mortal”) [fig. 3] que los límites de la investigación de la *Physis* son también los del entendimiento. En este sentido, la naturaleza, como columna

vertebral de lo suprasensible, tiende un puente al entendimiento, que le sirve de enlace con lo fenoménico, que la naturaleza cifra como un secreto. Sin embargo, en opinión de Kant, (KU) es este un conocimiento que siempre constituirá un límite de sí mismo, pues su forma de conocerlo procede mediante símbolos.



Imagen 3

Genio desvelando el Busto de la Naturaleza,

Anónimo. 1825

Estamos investigando sobre la capacidad de la naturaleza para volverse disponible a las facultades de conocimiento del sujeto. Kant, ya lo hemos visto, es formalista, y el conocimiento al que puede acceder el sujeto tiene lugar siempre en la experimentación de la forma (lo fenoménico). Sin embargo, el pensamiento kantiano aquí nos interesa por algo más, por el concepto que trasciende la analogía del proceder naturaleza-arte: la libertad (en tanto que voluntad como causalidad natural). La naturaleza, al carecer de finalidad como tal –esto es, una finalidad sin fin– constituye un fin en sí mismo, pero en el obrar del sujeto media la libertad. Esta misma línea de pensamiento la seguirá Hegel en sus *Lecciones de estética*. Cuando el filósofo señala –y esto es lo relevante– “el arte se diferencia de la naturaleza como el “hacer” del “efectuar”; el producto de la primera es la obra, y el de la segunda el efecto”.¹⁶ Esa la razón fundada que distinguirá a partir de ahora, y contrariamente a lo que pensó Adorno, a las producciones artísticas a fin de descubrir lo cognoscible en la obra de arte, que vela su significado dejando pistas suficientes para ser descubierto, por los mismos motivos por los que pueden ser descubiertos los fenómenos naturales.

El arte actúa, *stricto sensu*, como ley moral en tanto que ley de la libertad, independiente de la naturaleza, pero encontrando en ella su sustrato. Aunque el hombre forma parte de la naturaleza y se inspira en ella para revelar los secretos que contiene el mundo, que le ofrece, su intervención será siempre y por definición, artificiosa –una producción no natural–. Ahora bien, si nos preguntáramos ¿Adorna lo natural al artificio del hombre? La respuesta debería ser siempre “Sí”:

Si la Naturaleza pensara, rechazaría de su pensamiento todo atisbo de tragedia

o frivolidad. Los pensamientos humanos, en tanto que procesos naturales, denotan su falsedad cuando son trágicos o frívolos. La atribución de sentimientos al pensamiento constituyó la antigua mitología.¹⁷

Si en el artificio del hombre hay una *esencia* natural, la obra de arte es cognoscible en tanto que pertenece al mundo que alumbró su significado primero. En otro momento del ensayo distinguiremos lo inefable de lo irrepresentable a fin de probar que el arte, aunque vele su significado, es *naturalmente* cognoscible y su misterio ha de ser resuelto en tanto que elemento integrante de la vida, como consuelo inmediato al desconocimiento y no como una promesa de intriga alegórica al desconocimiento de la vida.

Si aceptamos, como lo hizo Heidegger, que en la naturaleza es la materia la que pone en movimiento a la forma, ¿sería pertinente aplicar el mismo concepto en el plano de la creación artística? María Zambrano otorga a la naturaleza un poder hermético y peligroso, pero sumamente atrayente. Es precisamente porque la realidad está privada de forma por lo que nos proyecta signos para desentrañar su sentido.¹⁸ En definitiva, parece que la realidad no tiene forma, por eso parece indescifrable y nos fascina su palpar, su velo, su aparentemente inminente pero ¿imposible? revelación de un misterio. En el hecho artístico el hombre actúa como los fenómenos naturales; no es que la materia se revele en la forma, tampoco es que la razón coloque en los límites, fuera de sí, a la materia, – derrotándola – sino que la materia tiene autonomía de forma.

La imagen como revelación

“Lo que se esconde o lo que se rechaza tiene la vocación de manifestarse”¹⁹

Que lo escondido nos fascina no es ningún secreto. En el misterio hay una fuerza cuya potencia reside en la promesa que le hace al sujeto de descubrirla; su fuerza es tal, no porque permanece inaccesible, sino porque permanece inaccesible *todavía*. En ese tiempo del *todavía* encontramos el deseo trágico de Nietzsche, entendido siempre como el corazón de lo dionisiaco, como esa sabiduría trágica que, triste o felizmente, desposee al hombre de su *voluntad*. Por eso la tesis Schopenhaueriana pone la voluntad allí donde Nietzsche situó al deseo; un deseo, decimos, de carácter estructural, que produce en éste una capacidad desiderativa siempre y en todo caso detenida ante el velo. Este tiempo detenido atraviesa la vida, y para Nietzsche es de carácter eterno: siempre estamos detenidos ante el deseo, ante la apariencia de lo inminente, pero una apariencia que, en opinión del filósofo, es la única verdad sustancial a la que tenemos permitido acceder:

Quien no se ha percatado de este fenómeno de estar compelido a mirar
y estar al mismo tiempo poseído por el deseo de penetrar con la mirada

más lejos, tendrá serias dificultades para imaginar con qué claridad y precisión coexisten y se perciben estos dos procesos cuando se procede a contemplar el mito trágico.²⁰

Es el arte el que nos compele a rasgar el velo, a ir más allá de la mirada, en un movimiento contrario al que la propia cosa procura ser: velo de sí. Si lo pensamos, en realidad la columna vertebral del velo, la sustancia de su metáfora es la potencia del *connatus* spinoziano; la fuerza enérgica de todas las cosas que tiende a preservar su ser. Ello implica, en última instancia, un choque de fuerzas en sentido *necesario* ¿de qué? del sujeto, cuyo *connatus* es el *appetitus*, esto es, el *deseo* nietzscheano de “ir más allá de la mirada”, y de la cosa a permanecer velada, eso sí, a condición de que no se vea coaccionada por una fuerza externa. Una fuerza externa que, ciertamente cambiará el rumbo de la cosa.

El velo del arte pide ser desvelado, pero no como una quimera sino como una promesa de racionalidad. Por eso, contrariamente a la opinión de Kant, el sentimiento estético nunca podrá constituir una condición apriorística de la sensibilidad; no puede permanecer independiente de la experiencia ni de las pasiones del instinto,²¹ porque la tensión emocional entre la obra de arte y el sujeto-espectador se fundamenta en razones puramente orgánicas. Precisamente, la belleza que sirve de fundamento al arte del velo se expresa por la domesticación de esos instintos primitivos, que son, por definición a priorísticos.

La confusión entre lo inefable y lo irrepresentable asentó la creencia en un arte místico, que procuraba más placer cuantos más secretos impenetrables contuviese. La Nada de Wittgenstein, que teorizó en su *Tractatus*, obra de la que luego renegó, se fundamentaba en el isomorfismo del lenguaje y del mundo, postulando que “lo que cualquier figura, sea cual fuere su forma, ha de tener en común con la realidad para poder siquiera -correcta o falsamente- figurarla, es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad”²². Su Nada se refería a la ausencia absoluta, a lo inexistente, no a la negación de algo. Lo que nos interesa ahora de este pensamiento es la intención de poner contra las cuerdas el sistema propio de la lógica, asumiendo que lo que se encuentra fuera del lenguaje no puede estar dentro del mundo. Pero los placeres y los sufrimientos a veces alcanzan su grado sumo y su expresión se torna inefable; por eso habló Dostoievsky de la banalidad de proclamar abiertamente un dolor de muelas cuando este adquiriría una “voluptuosidad suprema”, atribuyendo a este lamento, al menos, el consuelo de la queja como alivio. Es en realidad, el mismo lamento que profirió Cordelia al asegurar a su padre que su amor por éste era más rico que sus palabras: “Unhappy that I am, I cannot heave/ my heart into my mouth”²³. Si lo inefable fuera irrepresentable, por su condición de indecible, la

representación de la belleza devendría imposible en el arte figurativo, pues ésta es de orden *esencial*. Ni que decir tiene que por ese mismo motivo la absoluta abstracción en un lienzo en blanco (Fontana), azul (Klein), o negro (Reinhardt) representaría la idea de belleza como potencialidad. No nos cuesta imaginar la metafísica negativa que este pensamiento sigue produciendo en el arte desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros tiempos. Lo indescriptible no es lo irrepresentable.

Antonio García-Trevijano contesta a Wittgenstein:

La inefabilidad no es condición de la Nada sino de lo inconmensurable o imponderable. Lo indecible en el lenguaje ordinario o filosófico es expresable por el arte. Ésa es la virtud que lo justifica.²⁴

Ante la negativa de asumir que el arte tiene un conocimiento racional y posible, que muestra una realidad aprehensible, pareciera que la relación de compromiso entre el sujeto y el objeto desplazase el sentido que aquel ha alumbrado en este. Ciertamente, el arte tiene que ver con el aparecer, y algo que se aparece es necesariamente algo que no se había aparecido antes (porque permanecía velado). Y aún podríamos decir: “es una aparición que significa algo”²⁵ (*Sheinen*). El arte se desvela ante el sujeto en su *mismidad*, apareciéndose de forma elocuente, dándose de nuevo al mundo que le alumbró. Tuvo que ser el idealista Novalis el que reconsiderara la verdad del arte oculta tras el velo de Isis, en su novela *Los discípulos en Sais*, como un asunto también, pero no solo, relativo al Yo (a la autoconciencia del sujeto). Precisamente, lo que ocultaba el velo de la Diosa egipcia no era el alma, ni el mundo, ni Dios: “Se vio, ioh, maravilla de maravillas! a sí mismo”. Esto es, el hombre como microcosmos que le habilita a interpretar la naturaleza de acuerdo con lo que cada uno es.

Cuando se ha asumido que el significado del arte no puede ser desvelado, o cuando se ha llegado a negar que tuviera un significado aprehensible y único, objetivo *per se*, al menos de forma externa al sujeto, buena parte de estas reflexiones, en la mayoría de los casos, se han basado en teorías sobre la pretensión del artista. Pero el significado siempre reside en la propia obra de arte y no en el autor que la alumbró. Si quisiéramos poner un símil cotidiano diríamos que el artista es una madre que da a luz a un hijo que, una vez nacido, ya no le pertenecerá más. También por ello, la única sinceridad relevante para la realidad cognoscible es la de la propia obra. La confusión en este punto, al equivocar la voluntad del artista y la sinceridad de la obra han arrojado al mundo aparentes contradicciones que nos han golpeado la conciencia de manera poco fructífera. Nabokov expresa esta polémica con la literatura que le caracteriza:²⁶

[...] El político sentimental puede acordarse del día de la madre y aniquilar implacablemente a un rival. A Stalin le encantaban los niños.

Lenin lloraba en la ópera, sobre todo en La Traviata. Todo un siglo de autores cantaron la vida sencilla de los pobres.

Si bien lo que quería Nabókov era distinguir lo constitutivo del sentimentalismo y de la sensibilidad, ampliaremos su concepto. Si el arte revela, hemos de preguntarnos necesariamente por el objeto de su revelación. La respuesta debería ser siempre: revela, en primera instancia, una pasión domada. Así como popularmente se dice que la música amansa a las fieras, el arte que sobrepasa la pasión en que se ha inspirado se debilita rápidamente. Mi tesis tiene fundamentos puramente orgánicos, pues nadie ha conocido una pasión que no quedara extenuada o debilitada tras haber sido experimentada de forma muy seguida y vigorosa. Pues bien, si el arte revela, y lo que revela es una pasión sublimada, hemos de preguntarnos ahora por el modo de su revelación. ¿Cómo se domestica la pasión en el arte? La respuesta debería ser siempre: mediante las reglas del oficio. El artista que experimenta una pasión desbordante siente la necesidad de mitigarla mediante las reglas que su oficio que procura, permitiéndole disfrutar de una pasión distraída de su objeto, vencida o mitigada. Una vez logrado, se produce una vuelta del arte a la vida en que nació, de donde adquirió su sentido primero, manifestándose una reconciliación del individuo con el mundo.

En la tensión emocional que media entre la pasión instigadora (motor de la creación artística) y la pasión vencida (resultado de la creación artística) se encuentra la respuesta que ansiadamente buscaba Nabókov; se comprende también que las aparentes contradicciones ya no son en absoluto paradójicas, que los *nazi* se emocionen con la música de Wagner y que un hombre que ha abandonado a todos sus hijos en un hospicio puede ser un renombrado pensador de la educación infantil (Rousseau). En definitiva, puede afirmarse que la condición estética reside en la inminente revelación como promesa de autocomplacencia: la tensión emocional está servida. Por ello, el objeto del arte trascendental no debería ser nunca la expresión de cualquier sentimiento sino de las pasiones primarias salvadas de los abismos, que por instintivas, muestran inclinaciones comunes a la naturaleza. Aquí lo llamamos límite, cortina, velo.

[La obra de arte] nos comunica algo evidente: algo que está a la vista y a la mano. Pero a la vez que nos revela lo evidente y nos vela el misterio, lo sugiere también, lo muestra ambiguamente. El arte es un velo: imagen que está presente en toda reflexión estética que se precie. Es ilusión: participa del carácter fugitivo de la apariencia sensible y es congenial con el engaño, con el ilusionismo [...] pero a la vez es revelador: asume ese carácter, en ello estriba su lucidez necesaria, requisito de artisticidad: su racionalidad.²⁷

La *aprehensibilidad* del arte es la *conditio sine qua non* de su racionalidad; El velo resulta igualmente el requisito para producirse la aprehensibilidad. La verdad hemos de buscarla en su representación pues la objetivación del ente se efectúa en un representar, en un poner delante nuestro; y esto tiene como objetivo el presentar cada ente de manera tal que el hombre calculador pueda estar seguro, tener la *certeza* (*Gewissheit*) acerca del ente”. Esto es, el aparecer, no como condena del sujeto sino del objeto que las vuelve disponibles. Así, la *representación* constituiría la objetivación del ente:²⁸

Representar quiere decir traer ante sí eso que está delante en tanto que algo situado frente a nosotros, referirlo a sí mismo, al que se lo representa [el sujeto] y, en esta relación consigo, obligarlo a retornar a sí como ámbito que impone las normas.

Produciendo el mundo: problemática del mundo como representación

“El mundo es mi representación: esta es una verdad que tiene validez para toda esencia que vive y que conoce”, dice Schopenhauer, que así comienza y resume la premisa de su obra magna *El mundo como voluntad y representación*, atesorando para sí el *corpus* filosófico kantiano. En este sentido se podría decir que la voluntad schopenhaueriana halla su equivalente en el *noúmeno* de Kant, así como la representación encuentra su equivalente en el *fenómeno* kantiano. La voluntad en Schopenhauer excede la definición de carácter meramente volitivo para constituirse como *ser-en-sí* (independientemente de toda relación con el sujeto de la representación), la sustancia incognoscible; a esto Schopenhauer lo llamará la objetividad de la voluntad. Del otro lado tenemos la representación, que correspondería al mundo fenoménico de Kant. Para Schopenhauer la voluntad constituye el fundamento de la realidad, la esencia de todas las cosas percibidas. La voluntad, como esencia metafísica de la realidad, actúa mediando entre el sujeto y el objeto.

Por tanto, la piedra de toque reside en las objetivaciones perceptivas, que Schopenhauer cifrará en el Velo de Maya. Si lo entendemos de esta manera, el asunto se remonta a la vieja distinción entre el mundo sensible y el mundo inteligible; entre la cosa observada y el sujeto media la mirada del sujeto, de manera que no tendríamos “cosas en sí”, sino un ojo que mira la cosa, formándola, dándole su sentido. Además de esto, “los dos lados del mundo” se limitan mutuamente: “donde comienza el objeto termina el sujeto”.²⁹ Esto es, cuando el sujeto piensa la cosa, el objeto es, o lo que es lo mismo, el objeto no es hasta que no pueda ser pensado por alguien. Relación según la cual el objeto pensando siempre tendría un carácter de sujeto, un ente que le da sentido. La cuestión nos retrotrae al

célebre dilema del árbol caído propuesto por un *kōan* del budismo zen, al que la filosofía occidental y oriental no ha dejado de intentar procurar respuesta. Ciertamente, la cuestión relativa a los fenómenos percibidos deviene paradójica cuando se supone que un objeto de sentido sólo existe cuando es percibido, como es lógico, por un sentido. Ello nos llevaría a suponer, un tanto peligrosamente, la atribución de sentidos a la propia naturaleza; la atribución de sentido a una única voluntad –acaso un Dios– y aún más, del sentido del sujeto cuando lo observa. La cuestión se hace más espinosa todavía si añadimos a la ecuación del árbol otro interrogante: ¿un objeto de sentido puede existir en su carácter suprasensible?

En la misma línea de razonamiento de Schopenhauer, salvaríamos la cuestión si apelamos a la creación del sentido por el propio sujeto, que así califica al “objeto” de “sentido”, en tanto que le otorga *a posteriori* esta cualidad la que define “su esencia” si es que podemos apelar a la esencia en lo estrictamente fenoménico. La respuesta parece hallarse en el quebrantamiento de la línea que separa, estrictamente, lo nouménico (voluntad) de lo fenoménico (representación), es decir, en la ruptura de esa línea de pensamiento. Los objetos de sentido, los diversos epifenómenos del mundo –el calor del fuego, el ruido de un pájaro etc.– no podrían ser percibidos de no existir *a priori*, por sí mismos y para sí mismos. El sujeto que percibe los diversos fenómenos añade o completa el sentido del objeto pero no le dota de existencia propia.

Según Schopenhauer, “la entera existencia de los objetos, en tanto que representaciones y nada más, se reduce absolutamente a esa relación necesaria entre ellos”,³⁰ dependen además de la voluntad, que Schopenhauer entiende como una suerte de energía universal, “el núcleo de todo lo individual y también de la totalidad”. Parece que Schopenhauer ha resuelto la cuestión objetivando la voluntad como ser independiente del sujeto, pero también como algo inherente al mismo. La cuestión es algo escabrosa si pensamos el absurdo que constituiría que el sujeto haya creado contenidos mentales o ideas de sentidos para percibir el objeto de forma engañosa, siendo nosotros la emanación de tales cosas. Y además, ese sentido de lo percibido (el ruido de un pájaro etc.) ¿se produce de forma consensuada? Parece difícil superar la dicotomía de los dos mundos, al menos que lo entendamos, no como dos niveles diferentes y opuestos, pero conectados de realidad, sino como una “distinción referida”;³¹ esto es, dos modos diversos de entender una única realidad. El objeto es y, posteriormente, es o puede ser dado en la experiencia. De ésta última explicación somos partidarios.

Precisamente, ese fondo originario, que en opinión de Schopenhauer sólo es conocido como pura representación, lo ejemplifica el autor con el *Velo de Maya*, que emplea como símbolo del sueño perpetuo, acudiendo a este antiguo mito para evocar que los sentidos

producen al sujeto una falsa ilusión de realidad, mostrándole siempre y en todo momento un trágico “como si” y nunca un sí *per se*. Estamos viendo que la cuestión del velo como metáfora para el enigma de la realidad, del mundo, es insaciable. Kant se refirió a la imposibilidad de acotar lo sublime cuando dotó de palabras a la Madre Naturaleza para decir: “Yo soy todo lo que es, lo que fue y lo que será y mi velo no lo ha alzado todavía ningún mortal”.³² Existe, en estas premisas referidas al velo, un denominador común: la totalidad del tiempo. Pareciera que la realidad es mientras se-está-manifestando, es decir, que la realidad se *forma* procesualmente. Se genera a medida que se va dando, como lo sublime kantiano está constituido por una experiencia que no puede presentar su totalidad; por una mirada que no agota el sentido de la cosa, por algo *demasiado grande* para ser pensado. *Esto* sublime puede ejemplificarse, puede, ciertamente, vivirse, pero no puede “presentar todo el tiempo ni a todo el tiempo”.³³ Por esto nace el velo: si la experiencia *in toto* deviene imposible, lo que queda es presentar el velo. O dicho de otra manera, el surgimiento de esta idea de velo nace de la imposibilidad de la presentación de la totalidad.

El arte produce el mundo:

símbolo e intuición en el conocimiento del mundo

Bien, pues, si el mundo fuese mera representación (en el sentido de reproducción) del sujeto, –opinión que no compartimos– en tanto que la mirada del mismo otorga sentido a la cosa, cabría preguntarse acerca de la relación de esta representación con el arte. ¿Entendemos el arte como representación de un mundo ya representado, como una re-representación? Si el mundo es representación, bien podríamos preguntarle a Schopenhauer, un tanto maliciosamente: ¿representación de qué?

El arte no representa el mundo; al menos no el mundo ya re-presentado, ya producido por la mirada del sujeto: “la realidad en el arte no es la de la vida”.³⁴ En este sentido recuerdo una anécdota en torno a Matisse, cuando se dijo de él que pintaba mujeres monstruosas, a tenor de lo cuál el artista respondió: “antes que nada no estoy creando una mujer, sino que estoy pintando un cuadro”.³⁵ Estamos interrogándonos sobre la capacidad del arte para producir mundo, en tanto que ficción de la vida. Pero atendamos a esta ficción que se eleva a rango constitutivo. Ficción (*fictio*, *-ōnis*), la ficción como aquello que “finge”, pero también como aquello que “forma” (*fingō*, *fingere*). La respuesta deviene de la siguiente manera: el arte es una ficción que finge la realidad que produce el mundo. Pues bien, entre la realidad presentada por el arte, como ficción constituyente del mundo, y la realidad del mundo representado por la mirada del sujeto media un vínculo al que llamamos *símbolo*. El símbolo es el lazo que une el arte con la vida porque remite a sus aspectos externos. Lo simbolizado, ausente en el contenido

formal de la obra, ha de tener relación interna o directa con este. La simbolización de otro símbolo (que dio lugar al surrealismo), o acaso la ausencia de esta relación (que dio lugar a la abstracción pura) produjo símbolos de símbolos.

Todas las obras de arte son simbólicas por partida doble. Simbolizan lo que representan, una realidad ficticia que no es la realidad del mundo real, y además sugieren algo distinto de lo representado. Pues no pueden evitar que el espectador asocie la imagen que le fascina, a emociones o ideas tenidas en otras experiencias en su vida. Pero solo se llama simbolismo al tipo de arte, figurativo o abstracto, que tiende a despertar sentimientos, ideas o conceptos universales, a partir de formas particulares que, por sí mismas, no los definen.³⁶

Lo simbólico, en este sentido, conecta con el mundo sensible, como un puente mediando entre dos tierras. Además, no deja de ser sintomático que en alemán, *Sinnbild* (imagen sensible) se traduzca por símbolo. Lo simbólico (σύμβολον, *symbolon*), que deriva del verbo συμ (juntar) βάλλειν (lanzar), su significado originario deviene relevante: *lanzar conjuntamente*; y al lanzar, volver a unir. El símbolo, literalmente, es aquello que reúne; y no reúne sino dos partes incompletas, para hacerlas una: la revelación no es otra cosa que la reunión de dos partes que generan un nuevo sentido. Este es el ser partido por la mitad que Platón evocaba en *El Banquete*. A juicio de Eugenio Trías, que ha estudiado el complejo universo del símbolo, la revelación se produce en primera instancia en el mundo de la naturaleza, y en segunda instancia en el ámbito simbólico. “El acontecimiento sym-bálico da forma *al ser del límite*.”³⁷ Lo interesante de esta reflexión es que ese *yo* revelador es un ser en el límite, en el límite mismo del conocimiento y de su propio ser.

Por eso dijo el poeta Valery³⁸ que sin simbolismo “lo real en el arte solo está en el arte”. El arte “le cambia [al mundo] lo real en apariencia” y “se complace creando los nombres que faltan al lenguaje” pues el lenguaje también es un modo de ser constitutivo del mundo, “pues aquí ser es llamarse”.³⁹ Sin embargo, en estas reflexiones aparecen problemas fundamentales, como el objeto del arte, la objetividad de la realidad y la captación de ésta por el sujeto; y estamos investigando acerca de la posibilidad del arte de producir mundo, simbolismo mediante, con el fin de comprobar un segundo estadio del arte: su capacidad para producir conocimiento. El problema del simbolismo de símbolos (pensemos en ejemplos paradigmáticos como Giorgio de Chirico, Odilon Redon y, en definitiva autores con un universo mitológico propio que remite a sí mismo) es que “lo simbólico [se refiere al simbolismo formalista] puede perderse en la ininteligibilidad y el método directo en lo banal”⁴⁰ ; pues salvo los símbolos cotidianos, aprehendidos en

sociedad, con implicaciones psicológicas y políticas (banderas) o conductivistas (señales de tráfico) empleados en momentos propensos para su uso por parte de la sociedad – situaciones de tensión o desconcierto emocional en el primer caso, o desorientación espacial en el segundo)– deviene imposible otorgar significado a estos símbolos ni producir conocimiento.

Nos hemos preguntado antes, –quizá algo retóricamente– por el mundo como representación, ¿representación de qué? El arte produce el mundo, pero no como una realidad paralela distinta a la real –como hace el arte abstracto puro– sino como un mundo dado a sí mismo, orgánicamente, al mundo representado porque “la representación de lo real puede no ser la realidad de lo representado”.⁴¹

A la pregunta ¿el mundo como representación de qué? Respondemos: como representación de todo cuanto el arte pueda producir. Esto es, de todo. En esta fotosíntesis estética, el agua y la luz son el arte que transforma el sustrato inorgánico (la representación) en materia orgánica (el mundo tal cual es). Ahora bien ¿qué supone la representación de la realidad? Hemos vuelto a encontrarnos con el célebre *topos* del realismo (en sentido decimonónico) y la objetividad en pintura. Podrían salir a la palestra términos tales como “naturalismo” o “verosimilitud”, pero nos conformaremos con señalar algo de no poca relevancia: La realidad supone representación de lo que el sujeto ve en ella, y lo que ve en ella, ciertamente, ¿terminaría por conformar todo lo que la realidad es? La respuesta debería ser siempre No, puesto que ya hemos demostrado que la realidad en el arte no es la de la vida. A la sentencia, casi dogmática, de que el arte produce el mundo, podríamos agregar: el arte también produce sentidos del mundo. O más aún: el arte produce voluntades del mundo.

Entonces, si el arte produce sentidos, en tanto que perspectivas del mundo, de un mundo no ya como representación, sino como construcción de su *ser-en-sí*, nos preguntamos ¿qué tipo de conocimiento produce? Contrariamente a la opinión de Baumgarten,⁴² se dice que el arte es fuente de saberes sensibles (*scientia cognitionis sensitivae*) equiparables a los intelectuales de la razón, no porque produzca el mismo tipo de conocimiento, sino porque los primeros no se constituyen como categorías de orden inferior. El arte produce un conocimiento intuitivo del mundo que no puede ser mermado por lo aparentemente irracional de la emoción estética. En opinión del fundador de la estética como disciplina autónoma, el arte aspira al perfeccionamiento del conocimiento sensible; lo que él denomina “verdad estética” no precisa de otra cosa que no sea un sujeto *sentiente*, la sensibilidad del sujeto (*aísthesis*) y aunque no se refiere a una mera percepción (*esthetos*) bruta o vulgar, no excede, como en Kant, las posibilidades del arte fuera de los límites del conocimiento sensible, negando cualquier

conocer racional. En opinión de Kant, el arte no determina los objetos mediante conceptos, sino que éste consiste en un pensamiento (estético) que provoca permanentemente al pensar conceptual. Y aunque el arte tiene la capacidad de mostrar, de modo pleno o indicario, la autenticidad de lo intuido como verdadero, ello no agota su finalidad contemplativa.

El arte comporta un tipo de conocimiento cuyo medio es la intuición, entendida como forma inductiva de la inteligencia. El arte puede anteponerse a la religión, al amor y al poder; pues son las tres formas que con más frecuencia demandan ser representadas por ficciones como pilares de la sociedad. *Su* verdad –la suya, la del arte– se encuentra velada en las realidades concretas en tanto que des-velan (descubren), por medio de ellas, sus significados. Por eso existe un alcance estético de orden universalista en las concreciones particulares del arte. Además, el arte procura un beneficio espiritual en tanto que consuela al instinto que lo alumbró, dominado en la creación por la regla del oficio, en busca de ser reconciliado con las aspiraciones del espíritu que le dio forma. De este modo justifica su existencia en el mundo: hace de este un lugar más placentero a la vez que procura su comprensión, modificando el ambiente cultural donde nació, aunque alguien como Thomas Mann no contemplase más que el consuelo de la evasión, este también lo incluye: El arte es mundo y lo produce.

Entonces, el arte brinda un conocimiento intuitivo del mundo, complementario del intelectual; este no sustituye a aquel, por eso la estética de Benedetto Croce estableció como distintos grados del Espíritu la intuición y la intelección (o la Estética y la Lógica), distintos pero no opuestos, tal como habían considerado Kant y Baumgarten:

La conoscenza ha due forme: o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni; è, insomma, o produttrice d'immagini o produttrice di concetti.⁴³

Croce concibe la intuición como una forma pura del conocimiento, de distinto grado al intelecto que produce conceptos, asemejándolo con la expresión, distinguiéndola de la percepción y sistematizando de un modo nuevo y original su filosofía del espíritu. Al artista, dice, no le mueve la veracidad filosófica de lo representado –como pretendió el cubismo o el arte conceptual– porque ello constituiría una afirmación de realidad (el espíritu), “un mero soggetto, che non é soggetto di giudisio, mancando di qualifica o di predicato”.⁴⁴ Por eso dirá Croce que “intuir es expresar y nada más que expresar”.⁴⁵ Por este motivo el pensamiento de García-Trevijano pudo establecer que “el interés por la

obra estética es liberal”.⁴⁶ Con todo, el error de Croce de equiparar la expresión a la intuición, expuesto en *Aesthetica in nuce*, está en la línea del pensamiento de Bergson, que consideró a la expresión estética la traición de las formas a las intuiciones. La expresión, ciertamente, vehicula el conocimiento intuitivo, pero ésta conforma “la única ley objetiva [...] que se define por sí misma como síntesis de forma, materia y tema”.⁴⁷

A diferencia de los distintos saberes científicos o filosóficos, la naturaleza del arte llega al punto de ofrecer algo a la humanidad que nunca encuentra en la naturaleza: armonizar la naturalidad de lo humano con la idea anti-natural (exclusivamente humana) de la paz.⁴⁸ Por eso pudo decir Romain Rolland que “l’art doit supprimer la violence, et seul il peut le faire”.⁴⁹ Rara vez, como en este caso, se hace más patente nuestra tesis del arte que produce el mundo *stricto sensu*, fundándose en la naturalidad de lo humano. Un ejemplo paradigmático lo constituye *El Gattamelata* [Fig. 4], por el que Donatello produjo (no re-produjo) la conciliación en un mercenario; la paz en un mundo de guerra, la naturalidad de lo humano que supera cualquier tipo de idealismo; esa represión –si así lo quiere el arte– de la violencia. Al final, la premisa es la misma que sostuvo Rilke en su famoso aforismo: “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”. No deja de ser curioso que Schopenhauer se valga del argumento del arte como conocimiento intuitivo para legitimar su tesis del mundo como representación, y nosotros lo estemos empleando aquí para presentar al arte como productor de mundo.



Imagen 4
Estatua ecuestre de Gattamelata,
Donatello. 1445-1450

En opinión de este filósofo, el mundo no deja de ser “intuición de alguien que intuye”,⁵⁰ por lo que el conocimiento debe buscar su sentido fuera de sí y no a partir de sí mismo. El mundo para Schopenhauer, como ese mundo intuido por un sujeto que intuye –y por tanto, el mundo como pura representación– expulsaba de su casa el sentido del arte que alegamos aquí. Podemos decir que la refutación a Schopenhauer se puede encontrar en

el desarrollo de su propia teoría. Destierra el encanto, la atracción, la necesidad del arte en tanto que productos de la voluntad, que siempre y en todo caso encaminan a la humanidad a una insatisfacción crónica. Para este autor, la belleza tiene un orden moral relacional a la voluntad: cuanto más libre es la voluntad, más bellas son sus manifestaciones. Cuanto más abstracto sea el arte –y por eso la música es para Schopenhauer la mejor de todas ellas– más se eleva a la Idea del hombre mismo, a la Voluntad como fuente creadora de todos los fenómenos de la naturaleza y de la vida moral. Es decir, que se someten los conceptos estéticos a la noción de voluntad.

En las diversas teorías sobre la intuición que estamos viendo se puede observar un común denominador: separaciones dualistas de los distintos modos de conocimiento –Croce, Schopenhauer, Hegel–, pero aquí alegamos la intuición como *motu proprio* de la transmisión del arte en tanto que “el encuentro de lo viejo y lo nuevo”;⁵¹ no como una idea pura del intelecto ni como la captación crociana del espíritu, sino como una experiencia estética del sujeto con su objeto, en un mundo que no se agota en tales parámetros; en definitiva, “un reajuste continuo del yo y del mundo en la experiencia”⁵². *Eso viejo* a lo que referimos no es más que lo que el hombre lleva en sus entrañas “sintiendo como propias las revelaciones de la verdad natural” que se articulan “con signos y símbolos que la humanidad reconoce”⁵³; esto es, la base orgánica de todo ser vivo, pues a pesar de la disparidad de productos humanos –emociones, voluntades, contemplaciones, intuiciones, sensaciones– la constitución humana común llama a la unidad siempre que estos términos –tan polisémicos como queramos– son pensados en el límite de su propio ser, pues ciertamente “tenemos las mismas manos, órganos, dimensiones, sentidos, afecciones, pasiones” y ciertamente “somos heridos por las mismas armas, estamos sujetos a las mismas enfermedades y nos curamos con los mismos remedios”.⁵⁴ *Eso viejo* es lo nativo; *eso nuevo* es lo adquirido. Su unión produce la intuición que procurará un conocimiento *incomparable*.

En la experiencia estética se hace posible la sentencia de Goethe: “Naturaleza núcleo no tiene/ ni cáscara pues/ ella es todo de una vez”.⁵⁵ Pero afirmar que la intuición y la estética son vías legítimas para acceder al conocimiento no es nada ni nuevo ni original, como tampoco lo sería afirmar que el sentimiento piensa y el pensamiento siente; ambas ideas se hallan, ciertamente, entre las múltiples formas para salvar las paradojas del conocimiento, que tantos quebraderos de cabeza han procurado a la humanidad durante siglos. Sin embargo, si rescatamos aquella quimera romántica que pregonaba que “sentir es lo mismo que pensar” encontramos que la unión de lo viejo y lo nuevo en la intuición responde a la unión del sentimiento y del pensamiento en el ser humano, no como reverso de una misma moneda sino como la comprensión de sus dos caras de forma *necesariamente* complementaria, porque “cuanto más cerca se lleva al hombre del

mundo físico, se hace más claro que sus impulsos e ideas son ejecutadas por la naturaleza que está dentro de él”:⁵⁶

El sentimiento nos abre paso y acceso a los secretos del arte. Y el placer que procura esa sabiduría sentimental, suaviza el áspero sendero por donde anda la razón, en arriesgadas aventuras de conocimiento sobre la vida y el mundo. El placer de los miramientos y las audiciones aumentan en proporción a la cantidad de asociación de ideas y sentimientos que la obra de arte pueda suscitar.⁵⁷

De modo que el arte constituye, primero una ficción representativa del mundo, de lo natural y socialmente velado, en otras palabras “constituye la verdad de algo real que solo la belleza de su expresión puede definir”. Este conocimiento del mundo natural también incluye una rememoración, una procuración con ficciones de una nueva percepción sobre aquello que en algún momento de nuestra vida, de seguro hemos experimentado (el horror, el placer, lo absurdo, lo bello...), devolviéndonos, decimos, rememorándonos, aquellas pulsiones primitivas. Y no sólo eso: constituye además una ficción productora (ya lo hemos dicho, el arte produce el mundo en tanto que la ficción “finge en tanto que forma”). Si lo pensamos bien, la expresión artística en la obra convoca a la unión de lo real con lo presentado, y de lo modificado por la ficción artística. En este sentido dijo Óscar Wilde que la Naturaleza imita al arte, pues al fin y al cabo toda ficción humana es propiamente natural. Por ese motivo, la verdad de la ficción artística (ahora sí podemos decirlo) puede hacernos descubrir universos desconocidos de emociones, trascendiendo a su carácter retrospectivo.

Desentrañar el significado: el conocimiento des-velado

“Es hora de rasgar el velo de Isis y revelar el secreto.

*Quien no pueda resistir la visión de la diosa, que huya o que perezca”.*⁵⁸

Puede afirmarse que el velo, la capacidad que tiene su existencia para permitir al espectador revelar algo escondido, es una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella: “bello es entonces ese objeto al que le es esencial el velo”.⁵⁹ Todo arte comporta una seducción (*ducere*, guía); una seducción que nos encamina, que nos dirige hacia algún sitio, no como “destino de sí”,⁶⁰ sino como camino hacia otra cosa (¿hacia dónde?). Nos impele, forzosamente, a entrar en el secreto, a habitarlo, a producirlo. A contemplar el más allá en el acá velado, asomándonos al quicio del límite, a su trasfondo:

un *yo* que no agota el sentido de la cosa, pero al fin y al cabo, un *yo* revelador que se erige al mismo tiempo en Apolo y Dionisos.⁶¹ Este es un *yo* que atraviesa el tiempo, pues así como es innegable que la costumbre opera en la aceptación de nuevas propuestas estéticas, las obras de belleza cambian sus valores expresivos con el paso del tiempo, en cada época, además de que cada generación cultural aporta o renueva su significado, instituyendo al arte como fuente inagotable de vida: “en este sentido el gran arte es eterno”.⁶²

El arte, vemos, se afirma como seducción, pero también se erige como *Dux*, como soberano del tiempo. Nada le impediría al ojo actual disfrutar de la belleza de un icono bizantino; no por la afinidad ideológica existente entre esta y aquella época; lo miramos con otros ojos, quizá más laicos o profanos, unos ojos acostumbrados, desde luego a la novedad de la técnica, habituados a otras ideas, pero añadimos lo que aporta nuestro mejor conocimiento de la Naturaleza y de la evolución de la vida.

Cuando Derrida afirmó que “el desvelamiento siempre será un movimiento del velo”⁶³ atribuía a la permanencia del velamen la misma necesidad que le llevó a exclamar a Nietzsche estas palabras: “¿Quizá sea la Verdad una mujer que tiene sus razones para no dejar ver sus razones? ¿Quizás su nombre es, para decirlo en griego, *Baubo*?”.⁶⁴ En ambos casos, la premisa que se colige es la del velo como fin en sí mismo, porque al movimiento de re-velación parece seguirle necesariamente un movimiento de encubrir de nuevo. La verdad del velo, en tanto que velo *en sí*, deviene, para Derrida “veredicto sin verdad”, un “veredicto desconocido por una falta indeterminada”.⁶⁵ Me parece escuchar, en este autor, ecos del lamento de San Agustín: “Tarde te amé, hermosura tan antigua y tan nueva”. Un tiempo derridiano que se le antoja paradójico, insalvable: “el tiempo del veredicto es retorcido, dirá. Estamos hablando de un tiempo a destiempo. Pero Derrida quiere, ansía precipitar el veredicto, aunque precipitarlo sin final, para siempre. Es el tiempo el que desquicia el velo: “The time is out of joint”.⁶⁶ No puedo evitar pensar que el tiempo tiene mucho que ver con el pudor nietzscheano, ese pudor de la Verdad que tiene sus razones para no desvelarlas, y a la postre, un pudor que exige ser respetado. Parece que la imposibilidad de un tiempo total, cerrado en sí mismo, –de un tiempo entero– está el centro de la dificultad del desvelamiento. Recordemos, además, lo que Nietzsche encuentra en el búsqueda de ir más allá de la mirada: “¡Ésa es la aguja del reloj que marca la hora de vuestra existencia!”.⁶⁷

El espacio del límite

Parece que entonces, tiempo, límite, símbolo, constituyen las nociones nucleares que dan

forma al velo. Habíamos dicho que ese sujeto revelador puede conocer intuitivamente, mediante símbolos el mundo que produce el arte. Lo limítrofe sólo puede comunicarse, decirse *en* el símbolo y *como* símbolo. Ese *limes* es el territorio del velo; ya lo sabemos, de un velo como promesa de des-velamiento, que incluye una posibilidad certera de conocimiento intuitivo acerca del mundo, a lo que hemos llamado *promesa de racionalidad* (y en este sentido es universal), y que además, el sentido de la cosa no se agota en sí mismo, sino que es susceptible de ser completado por cada nueva generación cultural (y en este sentido es eterno). El velo, por tanto, no remite a una apariencia que proclama encubrir múltiples y sucesivas apariencias, ni a la verdad dada en este continuo velamiento, como pensaba Derrida, sino a la verdad en constante definición, a la verdad que es mientras está-siendo. Por tanto, una verdad fuera del tiempo, en los límites de sí misma y del propio *ser* de la verdad. No porque el arte produzca un sólo tipo de verdad, –confusamente comprendida como un ente universal bajado del cielo, creada por una sola y perfecta voluntad– sino a la propia verdad del arte que remite, en última instancia, a sí misma.

Ese tiempo, sacado de quicio y que saca de quicio (del quicio como límite), es también el tiempo de la *Montaña* en el Cantón de los Grisones, donde Hans Castorp pasó ¿siete años? ¡Quién sabe! El cambio es tiempo; sin este, aquel se detiene. Un tiempo que produce el cambio, un tiempo sin bisagras que nos torna apátridas, “felizmente no nuestros”.⁶⁸ Por tanto, se deduce del *modus operandi* del velo una construcción estética antinómica: nace del desequilibrio con el fin de compensarlo. Parte de una pulsión originaria, en los límites de su ser, para domarla y posibilitarla, mostrarla, en el arte. Una pasión concebida como ente pulsional vital que mueve (promueve) la acción humana, sea del tipo que sea (social, civil, política).

¿Qué vela el arte? Por fin podemos responder: las emociones salvadas de los abismos. ¿De dónde surge el sentimiento estético? De la capacidad de las pasiones primarias para saberse salvadas en la contemplación efímera de la belleza artística. Esto ya lo había adivinado la aguda ironía de Woody Allen cuando dijo “No puedo escuchar tanto Wagner... ¡me dan ganas de invadir Polonia!”.

A la acción, por tanto, le precede una pasión, una pulsión domada en la acción, para revelarla como promesa de contemplación efímera en primera instancia, y como promesa de conocimiento del mundo, en segunda instancia, que aparece primero velado, pues era límite y ahora descubierto como sentido moral del mundo. Sólo en este sentido el arte puede y debe ser moral: “el arte es más moral que las moralidades”.⁶⁹ El espacio del juego es el límite, orgánicamente cifrado en nuestro ser; una metáfora de nuestra condición, que se debate constantemente entre el equilibrio y la inestabilidad, coqueteando con los

abismos de la Nada, donde soñamos encontrarlo Todo. Todo arte del velo –es decir, todo arte– apacigua o disimula la pasión que lo inspiró; no para constreñirla, no para aniquilarla –pues en ella se halla nuestra vida– sino todo lo contrario: para posibilitarla como cosa útil en el mundo. Utilidad esta en el sentido que le otorgó Schlegel: “sólo por relación con lo infinito surgen contenido y utilidad; lo que no se relaciona con ello es absolutamente vacío e inútil”.⁷⁰

A partir de la experiencia fronteriza con el límite pulsional se hace posible dar el salto al mundo; se permite entonces que lo fenomenológico acceda, por fin a la parte noumenológica, celebrando un encuentro que parecía imposible porque se habían concebido en sentido puramente dual. Ni que decir tiene que el límite es un *medium* y constituye el límite mismo del arte. En el arte del velo, el ser es su falta.

Esta relación del ser con el arte no es otra cosa que el deseo del abismo, de la pulsión del infinito. Una búsqueda que aquí hemos cimentado en una razón orgánica palmaria, que es el territorio donde se mueve el velo: “el arte se debilita a la vez que las pasiones vitales”.⁷¹ Por esta razón, por el mismo motivo por el que un orgasmo tan pronto alcanza su cuota más elevada, decae súbitamente, la expresión en el arte de las pasiones al desnudo debilitarían las emociones estéticas que, de otra manera, devendrían complacientes, no consolando nuestras debilidades ni satisfaciendo más necesidades que las ya explicitadas. El resultado es una desconexión vulgar con el mundo, una imposibilidad de conciliación del individuo con el mundo. Por ello la inteligencia de Trevijano pudo alumbrar con seguridad la sentencia de que “lo que expresa el arte es el movimiento contrario del alma”⁷². En realidad, esta premisa viene de lejos, cuando Ovidio situó en la satisfacción de las pasiones instintivas, primarias, las *Metamorfosis*. Una metamorfosis, ciertamente, que acontece por la imposibilidad de “ir más allá” de las pasiones en su grado sumo, en el punto en el que, indefectiblemente, deviene un cambio, un cambio necesario: una *transformación*. Quizá el mejor paradigma de lo que venimos diciendo lo haya modelado la mano de Bernini en su obra *Apolo y Dafne*, que congela el tiempo, y el tiempo perpetúa una pasión que se está dando eternamente, que está siendo, en este sentido, eternamente *producida*.

Es imposible durar sin desgaste, sin desperdicio; imposible movilizarse en el ser. Para eso sería preciso no vivir, como "durmientes" de los cuentos, a quienes un sueño mágico distrae al curso del tiempo mientras envejece y se transforma en lo que les rodea, y que se despiertan iguales a sí mismos en un universo que ya no reconocen. Y es imposible también ser únicamente metamorfosis, puro desgaste, actividad total. Esto no estaría exento de cansancio, de cicatrices, de

esa nostalgia del aniquilamiento, ese gusto por la fatiga y la muerte que suelen sanar la victoria conseguida y aun la exaltación del triunfo⁷³.

Epílogo

[...] No hallando de qué modo debiese representar dignamente el vulto de su padre Agamenón, por haber ya gastado y consumido los afectos, le cubrió la cabeza con un velo, dejando en el ánimo de cada uno la consideración de aquella tristeza⁷⁴

Ifigenia era la hija del griego Agamenón, quien había cometido la torpeza de matar al ciervo consagrado a Artemisa, la diosa de la caza, y después, en su insensatez, haber presumido de ser incluso mejor cazador que ella. Como castigo, Artemisa había retirado los vientos del cielo, propicios para que los navíos de Agamenón llegasen puntualmente a Troya. Para intentar aplacar su venganza, Agamenón había suplicado a la diosa que le perdonara, pero esta le había hecho saber que la única manera de perdonarle consistía en que este matase a la virginal Ifigenia, a modo sacrificio compensatorio por su irreverencia.

Tal y como nos lo cuenta Plinio, Timantes de Sición, discípulo de Parrasio, realizó un fresco [fig. 5], hoy conservado en el Museo de Nápoles, del que todavía no es segura su autenticidad, donde se representa esta escena. En la imagen se presenta a cada personaje mostrando abiertamente sus emociones de dolor y asombro ante la cruel venganza; pero solo un rostro permanece velado: el de Agamenón. Al igual que Parrasio había engañado a Zeuxis haciéndole creer que tras la cortina pintada de su lienzo se hallaba la verdadera obra, y no que su contenido era la cortina pintada, Timantes parece advertirnos de la imposibilidad de presentar en pintura un sentimiento experimentado en su grado sumo. En el caso de Agamenón, además de un profundo dolor por la inminente pérdida de su hija, otros sentimientos de culpa y vergüenza le asolan, subrayados porque, a pesar de que Timantes le ha cubierto el rostro con un velo, Agamenón insiste en cubrirselo con las manos.



Imagen 5

Por tanto, cubrir un rostro con un velo pintado para inducir a la sugestión de un dolor que, por extremo, nos parece irrepresentable está directamente relacionado con la idea de lo infinito, lo intangible, en ese más-allá-de-todo que saca de quicio (límite), siempre sugiriendo, en un más-allá de la representación, como si en algún lugar aquello que queremos transmitir tuviera mejor cabida que en este más acá de la vida visible. Por otra parte, tenemos una cortina que es la propia pintura en sí –la de Parrasio–; cortina como engaño de la vista, en un audaz *trompe-l'œil*. En este sentido, el arte del Barroco siempre nos está indicando lo mismo, a saber, que lo visible está invadido por lo invisible, que tras la apariencia de las cosas un torbellino de infinitud nos espera para asolarnos, y que, en última instancia, una dualidad que es morir viviendo, y vivir muriendo conviven en pura tensión, trascendiendo el marco de la imagen y su propia existencia.

Lo que parece común en ambos casos es que se dan pasiones anidadas, fuertemente experimentadas, de manera tal que un dolor nos parece indecible; y, ciertamente, como ya hemos sugerido a lo largo de este ensayo, el arte es el medio más proclive para representar lo inefable.

El velo cubre para siempre el dolor imaginado de Agamenón. Imaginado no porque no exista, sino porque se experimenta con tal vigor que parece que no puede expresarse en el mismo grado en el que existe, al menos no en este mundo, como un sentimiento desbordante fuera de los espacios del límite. El dolor de Agamenón oculta algo más terrible: lo implacable de una pasión que no se detiene ni ante el sacrificio de su hija, porque, a pesar de todo, el héroe no renuncia a la guerra de Troya por amor a Ifigenia, y estas pasiones contrapuestas le son insoportables. Digo insoportables porque ningún soporte puede sustentarlas, ningún consuelo mitigarlas: acaso un velo. El velo pintado vela una pasión ya velada; doble velo estamos viendo, tras el cual reluce y arde la llama de la destrucción. ¿Por qué? Porque no se puede revelar la naturaleza salvaje del hombre, so pena de perecer nosotros con ella.

A lo largo de este breve ensayo hemos querido sugerir la noción de velo como necesidad del arte, definiéndolo como un espacio de tensiones donde fuerzas centrífugas y centrípetas lo animan sin detenimiento, sofocando o aliviando lo enfurecido de esta pulsión reverencial; reverencial porque nos rendimos ante ella, en la expresión artística, y la sometemos para posibilitarla como conocimiento de vida. De una manera más sencilla, aunque incompleta, diríamos que nos sometemos para someterla. El velo, entendido aquí como un tejido apretado de pasiones, nace de una operación *quasi* sacrificial, acometido mediante las reglas del oficio artístico, tejido donde encontramos

arraigado el funcionamiento mismo de nuestros deseos, y por ende, el engranaje por el cual funcionan las imágenes. En realidad, éste es un sacrificio entendido a la manera de Georges Bataille, concebido como elemento ritual de prohibición fundamental para la contención de la tensión social; algo que se encuentra en el centro de la cuestión freudiana: la cultura es un pacto que “sirve a dos fines: proteger al hombre contra la naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí”.⁷⁵

Bajo esta noción de velo, los apetitos pulsionales aparecen colmados, las pasiones elevadas, y la expresión artística contenida, y entendemos entonces el fracaso de muchas representaciones que desbordan límites y apuntan a un infinito que no termina de saciar el ánimo, deviniendo entonces, necesariamente, ese *puro desgaste* al que se refería Caillois. El espectador siempre debe añadir lo que a la obra le falta; a lo que el artista ha renunciado en ese esfuerzo titánico que hemos denominado, por este motivo, sacrificial. Sacrificio, no como prohibición, “sino su práctica a título de transgresión”.⁷⁶ No como una condena de lo visible, no como una apología de irracionalidad, sino enunciado como fenómeno comunicable, universalizable, eternizable.

Bibliografía

- Alexander Gottlieb Baumgarten. *Aesthetica: scripsit*. Hildesheim: Georg Olms, 1961.
- Antonio Gallego Morell. *Garcilaso y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972.
- Antonio García-Trevijano, *Ateísmo Estético, Arte del siglo XX: De la Modernidad al Modernismo* (México: Landucci, 2007).
- Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal, 2005.
- Aristóteles. *Física*, Libro II § 1, 192b 21-23. Madrid: Gredos, 1995.
- Benedetto Croce. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Italia: Laterza, 1965.
- Benedetto Croce. *Breviario di estetica*, Milano: Adelphi Edizioni, 1994, 3^o ed.
- Conicet Ileana, Paola. “La doctrina kantiana de los dos mundos y su relevancia para la interpretación epistémica de la distinción fenómeno/cosa en sí”, *Límite*, vol. 8, n^o. 27 (2013): 21.
- Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- Eugenio Trías. *La edad del espíritu*. Barcelona: Destino, 1994.

Fernando Rampérez, “El velo la apariencia y algo demasiado grande. Comentario a los párrafos 3 y 4 de El nacimiento de la tragedia”, *Hybris* vol 5, nº especial, (2014): 49

Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia, Tomo I*. Trad. De Germán Cano. Madrid: Gredos, 2009, 180 (§24).

Friedrich Hegel. *Lecciones sobre estética*. Madrid: Akal, 1989.

Friedrich Nietzsche. *La gaya ciencia*. Madrid: Akal, 1988.

Friedrich Schelling. *Del Yo como principio de la filosofía o sobre lo incondicionado en el saber humano*. Trad. Illana Giner. Madrid: Trotta, 2004.

Gaston Bachelard. *La llama de una vela*. Barcelona: Laia, 1989.

Georges Bataille. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1957.

Giorgio Agamben. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.

Hélène Cixous y Jacques Derrida, *Velos*. Trad. Mara Negrón. México: Siglo XXI, 2001.

Henri- Matisse. *Sobre arte*. Barcelona: Barral, 1978.

Heráclito. *Les présocratiques*, fragm. 45, trad. Dumont. París: Gallimard, 1988.

Jacques Lacan. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1984.

Jean Baudrillard. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1981.

Johann Wolfgang von Goethe. *La vida es buena (cien poemas)*. Trad. José Luis Reina. Madrid: Visor, 1999.

John Dewey. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Estética, 2008.

Ludwig J. J. Wittgenstein, *TLP*, 2. 18. Madrid: Alianza, 2016.

Martínez Marzoa. *Historia de la Filosofía. Vols. 1 y 2*. Madrid: Itsmo, 1973.

Martin Heidegger. *Le principe de raison*. París: Gallimard, 1962.

Martin Heidegger. *Holzwege. Caminos del Bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2000.

Marsilio Ficino. *Teología platónica*. Bologna: Zanichelli, 1965.

María Zambrano, *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica 1993.

Miguel de Unamuno. *Niebla*. Murcia: Alga Ediciones, 1994.

Novalis, *Himnos a la noche*. Madrid: Cátedra, 2008.

- Paul Valéry, *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1990.
- Plutarco, *Moralía VI, Isis y Osiris; Diálogos píticos*. Introducciones, traducciones y notas por Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado. Madrid: Gredos, 1995.
- Pierre Hadot, *El velo de Isis: ensayo sobre la historia de la idea de naturaleza*. Barcelona: Alpha Decay D.L., 2015.
- Romain Rolland, *Vie de Tolstoi*. Francia: Hachette, 1947.
- Roger Caillois. *El Hombre y Lo Sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Sigmund Freud, *Más allá del principio de placer: manuscritos inéditos y versiones publicadas*. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores 2015.
- Shakespeare, *King Lear*. London: Penguin Books, 1994.
- Shakespeare, *Hamlet*, Barcelona: Herder, 1900.
- Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*. Trad. de Manuel García Morente. Madrid: Tecnos, 2007.
- Vladimir Nabokov, *Curso de literatura rusa*, Barcelona: Ediciones B, 1997.

1 Bachelard, Gaston. *La llama de una vela*. Barcelona: Laia, 1989, p. 13.

2 Frase de Maurice Blanchot en Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2007, pp. 160-161.

3 Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1984, p. 108.

4 Freud, Sigmund. *Más allá del principio de placer: manuscritos inéditos y versiones publicadas*. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores 2015, *passim*.

5 Plutarco, *Moralía VI, Isis y Osiris; Diálogos píticos*. Introducciones, traducciones y notas por Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado. Madrid: Gredos, 1995, p. 73.

6 Hadot, Pierre. *El velo de Isis: ensayo sobre la historia de la idea de naturaleza*. Barcelona: Alpha Decay D.L., 2015, p. 306.

7 Hadot, Pierre, *op cit.*, p. 326.

8 Heráclito, *Les présocratiques*, fragm. 45, trad. Dumont. París: Gallimard, 1988, p. 156.

9 Hadot, Pierre, *op cit.*, pp. 29-31.

10 Marzoa, M. Felipe. *Historia de la Filosofía. Vols. 1 y 2*. Madrid: Itsmo, 1973, p. 18.

11 Heidegger entiende el aforismo de Heráclito en términos de su doctrina de la *ἀλήθεια* (aletheia-Verdad), según cuya etimología la verdad es “sin-velo”, pero el propio desvelamiento de la verdad posee un velo, de manera que en toda manifestación existe necesariamente una ocultación (*Geheimnis*).

12 Heidegger, Martin. *Le principe de raison*. París: Gallimard, 1962, p.164.

-
- 13 Aristóteles, *Física*, Libro II § 1, 192b 21-23. Madrid: Gredos, 1995, p.129.
- 14 Hadot, Pierre, *op cit*, p. 47.
- 15 Ficino, Marsilio. *Teología platónica*. Bologna: Zanichelli, 1965.
- 16 Luján di Sanza, Silvia. *El concepto de la "Técnica de la naturaleza" en Kant*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010, p. 211.
- 17 García-Trevijano, Antonio. *Ateísmo estético, arte del siglo XX. De la modernidad al modernismo*. México: Landucci, 2007, p. 156.
- 18 Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica 1993, p. 30.
- 19 Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 76.
- 20 Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia, Tomo I*. Trad. De Germán Cano. Madrid: Gredos, 2009, p. 180 (§24).
- 21 Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. Jaime González-Capitel. Madrid: Maia, 2011, *passim*.
- 22 Wittgenstein, Ludwig J. J. *TLP*, 2. 18. Madrid: Alianza, 2016.
- 23 Shakespeare, *King Lear*, Act I, scene I.
- 24 García-Trevijano, Antonio *op cit*, p. 126.
- 25 Hegel, Friedrich. *Lecciones sobre estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 19.
- 26 Nabokov, Vladimir. *Curso de literatura rusa*. Barcelona: Ediciones B, 1997, pp. 203-204
- 27 Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2006, p. 80.
- 28 Heidegger, Martin. *Holzwege. Caminos del Bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2000, p. 65.
- 29 Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal, 2005, p. 33.
- 30 Schopenhauer, Arthur, *op cit.*, p. 30.
- 31 Conicet Ileana, Paola "La doctrina kantiana de los dos mundos y su relevancia para la interpretación epistémica de la distinción fenómeno/cosa en sí", *Límite*, vol. 8, n.º. 27 (2013): 21.
- 32 Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Trad. de Manuel García Morente. Madrid: Tecnos, 2007, p. 49.
- 33 Rampérez, Fernando "El velo la apariencia y algo demasiado grande. Comentario a los parágrafos 3 y 4 de El nacimiento de la tragedia", *Hybris* vol 5, n.º especial, (2014): 49
- 34 García-Trevijano, Antonio. *op cit*. p. 38.
- 35 Matisse, Henri. *Sobre arte*. Barcelona: Barral, 1978, 32, p. 105.
- 36 García-Trevijano, Antonio, *op cit.*, p. 294.
- 37 Trías, Eugenio. *La edad del espíritu*. Barcelona: Destino, 1994, p. 347.
- 38 Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1990, p. 49.
- 39 De Unamuno, Miguel. *Niebla*. Murcia: Alga Ediciones, 1994, p. 88.
- 40 Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Estética, 2008, p. 362.
- 41 García-Trevijano, Antonio, *op cit.*, p. 38.
- 42 G. Baumgarten, Alexander. *Aesthetica: scripsit*. Hildesheim: Georg Olms, 1961, *passim*.
- 43 Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Italia: Laterza, 1965, p. 3.
- 44 Croce, Benedetto. *Breviario di estética*. Milano: Adelphi Edizioni, 1994, 3^o ed, p. 31.
- 45 Croce, Benedetto. *op cit.*, p. 17.
- 46 García-Trevijano, Antonio. *op cit.*, p. 44.
- 47 García-Trevijano, *op cit.*, p. 127.
- 48 García-Trevijano, Antonio, *op cit.*, p. 46.
- 49 Rolland, Romain. *Vie de Tolstoi*. Francia: Hachette, 1947, p. 126.
- 50 Shopenhauer, Arthur, *op cit.*, p. 1.

-
- 51 Dewey, John, *op cit.*, p. 300.
- 52 Dewey, John, *op cit.*, p. 218.
- 53 García-Trevijano, Antonio, *op cit.*, p. 67.
- 54 Dewey, John, *op cit.*, p. 278.
- 55 Wolfgang von Goethe, Johann. *La vida es buena (cien poemas)*. Trad. José Luis Reina. Madrid: Visor, 1999.
- 56 Dewey, John *op cit.*, p. 383.
- 57 García-Trevijano, Antonio, *op cit.*, p. 56.
- 58 Frase de von Schlegel, Friedrich citado en Cfr. Novalis, Himnos a la noche. Madrid: Cátedra, 2008, p. 28.
- 59 Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 107.
- 60 Baudrillard, Jean, *op cit.*, p. 169.
- 61 Rampérez, Fernando, *op cit.*, p. 47.
- 62 García-Trevijano, Antonio, *op cit.*, p. 110
- 63 Cixous, Hélène y Derrida, Jacques. *Velos*. Trad. Mara Negrón. México: Siglo XXI, 2001, p. 40.
- 64 Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Madrid: Akal, 1988, p. 35.
- 65 Cixous, Hélène y Derrida, Jacques, *op cit.*, p. 44.
- 66 Shakespeare, *Hamlet*, Act I, scene v.
- 67 Nietzsche, Friedrich, *op cit.*, p. 181.
- 68 En alusión al “felizmente no mío” de Rampérez, Fernando en *op cit.*, 52.
- 69 Dewey, John. *op cit.*, p. 393.
- 70 Schelling, Friedrich. *Del Yo como principio de la filosofía o sobre lo incondicionado en el saber humano*. Trad. Ilana Giner. Madrid: Trotta, 2004, p.103.
- 71 Antonio García-Trevijano, *op cit.*, p. 37.
- 72 García-Trevijano, Antonio, *ídem*.
- 73 Caillois, Roger. *El Hombre Y Lo Sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 147.
- 74 Gallego Morell, Antonio. *Garcilaso y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972, p. 572.
- 75 Freud, Sigmundo. *El Malestar de la cultura*. Madrid: Alianza, 1970, p. 33.
- 76 Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1957, p. 78.