

La estética hegeliana: impases y perspectivas

Kathrin H. Rosenfield
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Resumen

Análisis crítico de la idea del “fin del arte”, vinculada a un estrangulamiento falaz del movimiento dialéctico. Hegel boicotea su propio concepto de *Aufhebung* (superación) cuando concibe un espíritu capaz de rebasar (*überflügeln*) sus bases sensibles. La eliminación de lo bello natural kantiano es otro indicio de la indiferencia espiritualista de Hegel respecto de la constitución técnica-y-estética de la cultura humana. Alumbran el problema reflexiones de pensadores y artistas del siglo XX (Musil, Coetzee, Förster, Derrida, Stiegler).

Hegelian aesthetics: impasses and perspectives

Abstract

Critical analysis of the idea of ‘the End of Art’, connected to a fallacious strangling of the dialectical movement. Hegel boycotts his own concept of *Aufhebung* (sublation) in conceiving a spirit capable of transcending [*überflügeln*] its sensible roots. The elimination of the Kantian category of natural beauty is a further sign of Hegel's spiritualistic indifference towards the technical-and-aesthetic constitution of human culture. Musings by thinkers and artists of the 20th century (Musil, Coetzee, Förster, Derrida, Stiegler) shed light on the problem.

¿Cuál es el destino que Hegel adjudica a las emociones que surgen de los medios estéticos, artísticos y de la escritura? ¿Cuál es el estatus de la sensibilidad y del gusto estético en su obra? Para decepción de los artistas y de los críticos, la *Estética* hegeliana finaliza con la descripción de la disolución de (la forma de) el arte (romántico); toda su filosofía se ve animada por un espíritu que, “alejándose de lo concreto sensible, dirige su atención hacia el momento más formal, [...] y así contribuye de manera esencial a fundar y purificar en el sujeto el suelo de la interioridad”.¹ Frente al espíritu sublimado en puro movimiento, ¿cómo se debe entender el papel del arte, que parecía mediar en momentos cruciales de la conquista de la autonomía y de la libertad espiritual del sujeto? ¿Cuál es el significado del espíritu y del saber absoluto para el arte de comienzos del siglo XIX y para el nuestro? Al parecer, el último momento del arte romántico, que Hegel analiza y piensa filosóficamente, es la irrupción de un divorcio entre el que-hacer artístico, el pensamiento y el espíritu de la sociabilidad civil-burguesa. El sujeto moderno de Hegel se basa en la reflexión depurada de lo “concreto sensible” y en la presencia de un sujeto seguro de su interioridad y de su libertad. Sin embargo, el tipo de libertad de que goza ese sujeto hegeliano en este momento final del desarrollo

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopaedie*, #479, en: *Werke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), vol. 8. Jacques Derrida cita fragmentos de este párrafo y comenta: “El horizonte del saber absoluto es la borradura de la escritura en el logos, la reasunción de la huella en la parusía, la reapropiación de la diferencia, la realización de lo que en otro lado hemos denominado la *metafísica de lo propio*” (Jacques Derrida, *De la gramatología*, México: Siglo XXI, 1978, p. 35).

del espíritu se liberó de la *Aufhebung* (superación), que había constituido la esencia del movimiento dialéctico. Aparece por lo tanto la pregunta acerca de la forma específica de esta libertad espiritual. ¿Estaría libre el espíritu de las determinaciones de la sensibilidad y de todo aquello que le es exterior? ¿Debemos entender que la libertad espiritual (a pesar de una dialéctica que efectúa su concepto en el movimiento de exteriorización) consiste en elevarse por encima y más allá de la sensibilidad, y que ésta entonces ya no valdría como determinación (momentánea, efímera) capaz de conferir al espíritu su efectividad?

Resumamos las etapas que llevan a ese desenlace. Conocemos el vínculo íntimo de la *Estética* con la *Fenomenología del espíritu* y con la *Lógica*.² El arte le proporciona a Hegel el diseño inicial del movimiento del espíritu; de hecho, el curso sobre Estética explicita los desarrollos de la Fenomenología: las tres formas del arte se corresponden con las tres posiciones del espíritu en la fenomenología. El arte simbólico señala la posición de exterioridad que encontramos en la certeza sensible; la conciencia aparece con el arte clásico, que equilibra esa oposición (y transforma los temores del encantamiento mágico-religioso en religión-arte: la gloria de la rígida grandeza de los héroes y la belleza de los dioses antropomórficos); el arte romántico interioriza lo que había permanecido demasiado objetivo y rígido (lo espiritual-divino de las figuras clásicas) en el sentimiento subjetivo de los personajes plenamente humanos del arte romántico (honra, fidelidad, amor).

Asistimos aquí, dice Hegel, a una “comprensión más profunda de la verdad”. Esa profundidad se debe al punto de vista cristiano, que me-

² Desarrollé ese vínculo en Kathrin H. Rosenfield, *A linguagem liberada* [El lenguaje liberado] (San Pablo: Perspectiva, 1989).

dia en “nuestra formación racional” y hace viable una absorción más adecuada de lo espiritual en la materialidad sensible.³ Pero la mediación del cristianismo lleva al último umbral, donde el espíritu traspone el dominio en el que el arte había constituido la forma más elevada de la conciencia de lo Absoluto. Pasamos de la admiración inmediata e ingenua (en el arte clásico) a la intensidad íntima mediada por el dogma cristiano. En este momento final el gusto estético se ve sustituido por la libertad racional de reflexión propia de la era civil-burguesa.

El espíritu libre, dice Hegel, necesita un desafío diferente (del gusto estético): “El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello”.⁴ No hay nada que se pueda hacer para contrarrestar ese desencantamiento de la prosa del mundo que parece desplazar al arte; Hegel rechaza la tendencia (romántica) a lamentarse por las complicaciones de la vida política, los mezquinos intereses burgueses y la pérdida de una sensibilidad natural y sincera. Dice Hegel:

Lo cierto es que el arte ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron y sólo encontraron en él, una satisfacción que por lo menos la religión unía íntimamente con el arte”.⁵

Hegel ofrece aquí una serie de señuelos que permitirán a sus lectores y exégetas futuros valorar la religión como mera ilusión (u opio de los

³ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, en: *Werke, op. cit.*, vol. 13, pp. 23 y 24 [ed. esp.: *Lecciones de estética* (Barcelona: Península, 1989; trad. de Raúl Gabás; dos volúmenes), vol. 1., p. 12]. [De aquí en adelante, acompañarán a las referencias en las ediciones originales las referencias a la traducciones españolas, cuando las haya, entre corchetes. N. del T.]

⁴ *Ibid.*, p. 24 [*Ibid.*].

⁵ *Ibid.* [*Ibid.*].

pueblos) y al arte, como ilusionismo (cuando este no se pone al servicio de actividades más elevadas, como la sociedad, el orden ético o el orden político). La exclusión de lo bello natural de Kant retira de las consideraciones filosóficas la dimensión de la alteridad irreductible de la sensibilidad estética. Ella humaniza y restringe la experiencia estética (tal vez en exceso) a un proceso de elaboración dialéctica cuyas consecuencias deben ser analizadas dentro del sistema hegeliano.

I. ¿CÓMO LIBERAR EL ARTE Y EL PENSAMIENTO DE LAS CONSTRICCIONES DE LA SENSIBILIDAD?

En el sistema hegeliano, el arte es un modo del aparecer del espíritu. Libera al hombre del yugo de la existencia determinada (en exceso) por la naturaleza, por la religión y por la civilización. Presenta, en el propio medio sensible, el movimiento que “supera” –esto es, conserva y va más allá de– las sensaciones y las formas sensibles.

En efecto, porque el pensamiento es su esencia y concepto, a la postre sólo queda satisfecho cuando penetra intelectualmente todos los productos de su actividad y así los hace verdaderamente suyos. Y el arte, según veremos con mayor detención, lejos de ser la forma suprema del espíritu, por primera vez en la ciencia alcanza su auténtica legitimación [*Bewährung*]. Asimismo, el arte no escapa a la consideración filosófica por causa de una arbitrariedad sin reglas. Pues, como acabamos de indicar, su verdadera tarea es hacer conscientes los intereses supremos del espíritu.⁶

Todo depende aquí de cómo entendamos *Bewährung*: ¿de qué mane-

ra el gesto técnico, artesanal, el arte y la imaginación son puestos a prueba por la ciencia? ¿Sería la ciencia un nuevo umbral que el arte tendría que “vivificar” (como pensaban Hölderlin o Musil)? O bien, ¿sustituiría la ciencia (es decir, la ciencia como dispositivo técnico exterior, conjunto objetivado de las formas de pensamiento racional) la expresión artística? ¿Y cuáles serían los más altos intereses del espíritu?: ¿el triunfo de un pensamiento libre de la sensibilidad y exterior al cuerpo? ¿No podría la libertad ser concebida como un pensamiento que se reconoce en la matriz corporal y natural de la cual surge, y que reconoce a su vez la alteridad de la naturaleza y de los otros sujetos en su alteridad corporal?

Es imposible negar el sesgo espiritualista de Hegel. A partir del arte romántico comienza el *rebasamiento* (no una nueva superación) del lastre material y sensible. Tan pronto conquistada su autonciencia, la idea del arte se reconoce como espiritual, multiplica en las formas cada vez más libres y multifacéticas sus relaciones autónomas con todo aquello que él mismo se había dado. Así, el espíritu *se sustrae* del ámbito de la sensibilidad, en la que las primeras dos figuraciones (arte simbólico y clásico) habían permanecido presas (más bien que encontrado su fundamentación). El *rebasamiento* habrá de modificar el estatus del arte. La creación artística y la representación sensible pierden su antiguo papel relevante en cuanto mediación del autorreconocimiento y de la autodeterminación del espíritu, papel que les había conferido su “posición elevada” en las culturas antiguas. En el arte romántico ya se bosqueja la formación racional que fija los puntos de vista universales del pensamiento:

No obstante, por más que concedamos al arte una posición tan elevada, hemos de recordar, por otra parte, que este, tanto en lo relativo a la forma como en lo tocante al contenido, no es la forma suprema y absoluta por la que despierta en el espíritu la conciencia de sus verdaderos intereses. En efecto, el ar-

⁶ *Ibid.*, pp. 27 y 28 [ed. esp.: p. 15]. Lacan diría que la verdadera tarea es la de traer a la consciencia los residuos de lo innombrable, de lo que el espíritu surge. Cf. Jacques Lacan, “L’agressivité en psychanalyse”, en *Écrits* (París: Seuil, 1966), p. 113 [ed. esp.: “La agresividad en psicoanálisis”, en *Escritos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), vol. 1, pp. 94-116].

te, por su forma, está limitado a un determinado contenido. Sólo un cierto círculo y estadio de la verdad es capaz de ser representado con los elementos artísticos. Lo que ha de ser contenido auténtico del arte debe tener la capacidad de pasar a lo sensible y de ser adecuado a ello, como sucede, por ejemplo, en los dioses griegos.⁷

Ese movimiento ejemplifica el pasaje de la forma de arte simbólico a la forma de arte clásico: esta última suspende (con las figuras antropomórficas) lo que había de grotesco y exterior a la idea de libertad en el arte simbólico (lo sagrado representado bajo la forma de piedras, altares, estatuas monstruosas o figuras divinas-y-animales). La progresión se completa sobre el final del arte romántico, que parece desplazar el movimiento espiritual hacia más allá del dominio de lo sensible.

Por el contrario, hay una comprensión más profunda de la verdad en la que ella ya no tiene tal parentesco y amistad con lo sensible, que esto pueda recibirla y expresarla adecuadamente. De ese tipo es la comprensión cristiana de la verdad y, sobre todo, el espíritu aparece a nuestro mundo actual o, más exactamente, a nuestra religión y a nuestra formación racional, en un estadio más elevado que aquel en que el arte constituye la forma suprema de adquirir conciencia del absoluto. La forma peculiar de la producción del arte y de sus obras ya no llena nuestra suprema necesidad. Estamos ya más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos producen es de tipo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo. El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello.⁸

⁷ Hegel, *op. cit.*, p. 25 [ed. esp.: p. 12]. Cuando habla acerca de “los más elevados intereses del espíritu”, Hegel está pensando, evidentemente, en las reglas y las leyes universales que rigen las instituciones de la sociabilidad y del Estado.

⁸ *Ibid.*, p. 23 [ed. esp.: p. 12]. ¿Significa esto que el placer se encuentra ahora en el pensamiento y en la reflexión? Esta sustitución puede ser una sublimación (reconoce

Señalemos la progresión que Hegel esboza *en passant*. La suspensión de la sensibilidad material tiene lugar, primero, en el entendimiento cristiano, pero, después, sobre todo, en el espíritu laico contemporáneo, en la “religión” racional del Estado moderno, en el cual el diario es la Biblia y en donde el ciudadano tendrá que lidiar con la prosa del mundo en lugar de hacerlo con los encantamientos poéticos.

No es necesario poner de relieve cuánta molestia este tipo de pasaje provocó en mentes artísticas como las de Nietzsche o Musil, que ciertamente advirtieron aquí la concesión que el pensador Hegel hacía a las convicciones y los estereotipos del Estado prusiano de cuyas universalidades era catedrático... Así, podemos preguntar si el “espíritu” realmente exigiría este rebasar (en el lugar de la superación, de la *Aufhebung*) que eleva la reflexión por sobre (esto es, más allá de) las técnicas y las formas de expresión sensible que tanto constituyen la cultura humana como son producidas por ella. Sus rituales y sus prácticas corporales, sus dispositivos materiales y sus fiestas no constituyen una comunicación basada en instrumentos externos: aun cuando sea posible sublimar las técnicas, no hay cómo extraer el espíritu de sus categorías concretas. Conceptos como la *Aufhebung* enfatizan esa configuración “diferencial”, exterior e inestable del espíritu, que siempre “tiembla” en un constante movimiento de ida y vuelta entre la interioridad centrada y la pérdida en las determinaciones efímeras de su recorrido por el mundo que él abre y en el cual él se constituye. Aun así, Hegel introduce, sobre todo en su *Estética*, pasajes que sofocan la apertura fundamental de su dialéctica y niegan la necesidad de sostener el “temblor”⁹ del espíritu en aquello que no le

y supera el vínculo con el placer originario) o una reacción: oculta su origen y es movilizadora por la demanda pulsional reprimida.

⁹ Jacques Derrida subrayó la necesidad de continuar las articulaciones abiertas que desestabilizan el sistema hegeliano: “La vacilación de estos pensamientos (los de Nietzsche y Heidegger) no constituye una ‘incoherencia’, es un temblor propio de

es propio: los cuerpos y la materia concreta de la naturaleza. Son esos pasajes los que facilitaron la permanencia de dicotomías abstractas y de la convencional jerarquía cristiana, que subordina el cuerpo a la mente, lo cual lleva siempre otra vez a la sobrevaloración del pensamiento formalizado (matemático, lógico, científico). “Liberado” de las mediaciones en lo concreto del mundo, el espíritu no moldea, sino que también oprime y manipula la sensibilidad y la imaginación (lo que lleva a pensar en los desvaríos de la razón que sufre su propio carácter ilimitado). Veamos lo que dice Hegel de esa liberación que deja atrás los medios concretos, técnicos y artesanales:

El arte ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron y sólo encontraron en él, una satisfacción que por lo menos la religión unía íntimamente con el arte. Los bellos días del arte griego, lo mismo que la época áurea del tardío medievo, pertenecen ya al pasado. La formación reflexiva de nuestra vida actual nos ha impuesto la necesidad de que tanto el querer como el juzgar retengan puntos de vista generales y regulen lo particular de acuerdo con ellos, de modo que tienen validez y rigen principalmente las formas, las leyes, los deberes, los derechos, las máximas generales como razón de nuestras determinaciones. En cambio, para el interés artístico y la producción de obras de arte exigimos en general un acto vital donde lo general no esté dado como ley y máxima, sino que opere como idéntico con el ánimo y la sensación, lo mismo que en la fantasía lo universal y racional está contenido como puesto en unidad con la concreta aparición sensible. Por eso, la situación general de nuestro presente no es propicia al arte. Incluso el artista de oficio, por una parte, se ve inducido e inficionado por su entorno reflexivo, por la costumbre generalizada de la reflexión y del juicio artísticos, que le mueven a poner en sus trabajos más pensamientos que en tiempos anteriores; y, por otra parte, a causa de su formación mental, se encuentra en medio de ese mundo reflexivo y de sus circunstancias, por lo cual su voluntad y

decisión no están en condiciones de abstraer de esto, no son capaces de proporcionarse una educación especial, o de alejarse de las circunstancias de la vida, construyéndose una soledad artificial que sustituya la pérdida.¹⁰

En consecuencia, Hegel repite con énfasis, en toda la “Introducción” a la *Estética*, que el placer que hoy sentimos a través del arte está muy por debajo del que el pensamiento proporciona al hombre contemporáneo. Sin duda, hay innumerables artistas, entre ellos Musil y Duchamp, T. S. Eliot y Andy Warhol, S. Beckett y J. M. Coetzee, cuyas obras son testimonio de un gusto cada vez mayor, casi exacerbado, por el conocimiento, el análisis, la reflexión, a la vez que articulan la denuncia de la instrumentalización de la artesanía. En contra de la idea del fin del arte, podríamos poner de relieve la resistencia contra la reificación y la concepción instrumental de la cultura. La literatura y las artes plásticas modernas desarrollaron formas siempre nuevas para absorber el pensamiento, conciliarlo o trabajarlo a través de la sensibilidad artística. Esas nuevas formas resistieron y se desviaron ante aquel fin sereno del arte que anuncia Hegel cuando alaba la libertad del espíritu que se mueve (cada vez más libre, ágil y rápido) en sus momentos puramente formales.

Musil puso de manifiesto el problema de la aceleración del tiempo que amenaza o desafía no solo la contemplación y la creación artísticas, sino también la precisión del pensamiento como tal. El novelista registra detalladamente los fenómenos y así pone en evidencia la exacerbación del gusto por los hábitos científicos y la compulsiva administración de la sociabilidad moderna por el dominio racional y tecnológico. Los héroes épicos actuales serían los *Aquiles* de la tecnología, de la matemática, de la ciencia; sin embargo, raramente cumplen las promesas imaginarias y los encantamientos que proyectamos sobre

todas las tentativas post-hegelianas y de ese pasaje entre dos épocas” (Derrida, *op. cit.*, p. 32).

¹⁰ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, *op. cit.*, pp. 23 y ss. [ed. esp.: pp. 12 y 13].

ellos. Anticipando la distinción que algunas décadas más tarde introdujo Walter Sullivan entre científicos creativos y “fontaneros” (“*plumbers*”),¹¹ Musil nos ofrece la imagen sensible de los hábitos mecánicos que rápidamente se apoderan del pensamiento osado de matemáticos, lógicos y otros científicos: con raras excepciones, ellos se ponen al servicio de la mera repetición de algunos trucos de su conocimiento y así parecen *freaks*, con el rostro tenso como el de los *jockeys* en una carrera precipitada.¹²

II. ¿CÓMO MANTENER VIVO EL PENSAMIENTO?

El mismo Hegel percibió el peligro que corre el pensamiento una vez que se ha divorciado de la vivacidad de la experiencia estética y emocional. A pesar de la euforia ocasionada por las promesas del espíritu absoluto, Hegel mostró algunas inclinaciones tendientes a inscribir la reflexión y el pensamiento en el molde de una sensibilidad rítmica que reafirme (tácitamente) su matriz natural; o que, al menos, reafirme algún recuerdo del cuerpo y de la naturaleza material: de lo contrario, el *delirio báquico* no aparecería con la metáfora de la ver-

dad absoluta. Como la autonomía estética, también la autonomía del sujeto y la libertad del saber no pueden perder su relación tensa y conflictiva con un todo que se les escapa. Hegel celebra esa tensión fundadora (y, dicho sea de paso, tensión fundamentalmente estética) del Espíritu en la “Introducción” a la *Fenomenología*. Incluso en el nivel del saber absoluto, esto es, en un nivel de libertad en que el Espíritu ya no se reconoce en la particularidad de las configuraciones artísticas y técnicas que en otro momento le habían dado una forma efectiva, la verdad parece depender de algún anclaje rítmico y orgánico, material y corporal. El hecho aparece en un “detalle” al que no se le ha prestado atención. No me consta que haya hasta el momento algún comentario sobre una inusitada metáfora que se refiere a la esencia de la verdad como un “tontear (o delirio) báquico”. En otras palabras, Hegel acerca la verdad lógica al proceso (estético) de la integración rítmica, que la mitología atribuye a la potencia del dios Dionisos o Baco:

La manifestación es el nacer y el perecer, que por sí mismo no nace ni perece, sino que es en sí y constituye la realidad y el movimiento de la vida de la verdad. Lo verdadero es, de este modo, el delirio báquico, en el que ningún miembro escapa a la embriaguez.¹³

La frase reitera la idea, omnipresente en toda la “Introducción”, de la “naturaleza líquida” que unifica los momentos distintos y sucesivos. La “liquidez” reconduce lo diverso a la unidad y, así, constituye la necesidad lógica (atemporal); a la vez, ella torna perceptible la unidad orgánica de la cosa misma en el tiempo. En varios momentos, Hegel ilustra esta idea con ejemplos: el pimpollo, la flor, la fruta y la semilla se contienen y excluyen mutuamente a lo largo del tiempo, aunque

¹¹ Cf. Hannah Arendt, *Entre o pasado e o futuro*, (San Pablo: Perspectiva, 1992), p. 336 [hay traducción española: *Entre el pasado y el futuro* (Barcelona: Península, 1993)].

¹² Cf. Robert Musil: “Un genial caballo de carreras convence a Ulrich de ser un hombre sin atributos”, en *El hombre sin atributos* (Barcelona: Seix Barral, 2004), cap. 13. Para un abordaje reciente del problema de la aceleración del tiempo y el desarrollo de la técnica, cf. Bernard Stiegler, *La technique et le temps*, vol. 1: *La faute d'Épiméthée* (París: Galilée, 1994). La obra de J. M. Coetzee continúa las reflexiones de Musil respecto del peligro de perder de vista la dimensión estética que se manifiesta en innumerables fenómenos, como la instrumentalización de los juegos, del deporte y de las artes (prácticas destinadas a proporcionar la experiencia del desinterés). Cf. John Maxwell Coetzee, *Diary of a bad year* (Nueva York: Viking, 2007).

¹³ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, en: *Werke, op. cit.*, vol. 3, p. 46 [ed. esp.: *Fenomenología del espíritu* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966; trad. de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra), p. 32].

todas estas fases constituyan, para “la vida del todo”, momentos de “igual necesidad”.¹⁴ Otro ejemplo es el del embrión, el niño recién nacido y el hombre racional como figuras que desarrollan en el tiempo/espacio su potencial, y así efectúan su verdad intrínseca y temporal.¹⁵

La misma necesidad de inscripción de lo espiritual en una base efectiva (de cuerpos moviéndose en el espacio y en el tiempo) aparece en la concepción de la Historia universal como epopeya absoluta. Ella no es, dice Hegel, “otra cosa que el desarrollo del concepto de libertad”.¹⁶ Esta forma más elevada del espíritu se esboza en el arte, pero no llega a su pleno desarrollo en el ámbito de la representación artística. He aquí la razón por la cual Hegel concibe la historia universal como “epopeya absoluta”. El acento recae en “absoluta”, lo que implica que el filósofo concibe la epopeya absoluta como un metarrelato que traspone las limitaciones del género artístico (las representaciones sensibles y, por lo tanto, individuales):

La epopeya refiere en forma de acontecimiento la naturaleza de la finalidad particular del espíritu de un pueblo. Pues el Estado (patria histórica de un Estado o un país) es algo universal que, en tanto tal, no se presenta como existencia subjetiva e individual. La historia, el desarrollo de la vida política, de la constitución, sus destinos, etcétera, se dejan contar como *acontecimientos*. Ahora bien, cuando esto no es presentado como acción concreta, como finalidad interna, pasión, sufrimiento de *héroes determinados*, el acontecimiento se vuelve rígido, gélido y abstracto, aun cuando la acción suprema del Espíritu sea la propia historia universal. Podríamos, así, apun-

tar hacia una epopeya absoluta, cuyo héroe es el *humanus*, el espíritu humano, que se eleva de la oscuridad de la conciencia a la historia universal. Pero, en su universalidad, esta materia sería muy poco *individualizable* para el arte.¹⁷

Señalemos, en primer lugar, el presupuesto hegeliano de que la epopeya (y el arte en general) deba tener un objeto individualizable (héroe, acción, acontecimientos) que determina su lugar en la historia universal. Esta suposición no deja de ser contradictoria con el movimiento que se advierte en el arte romántico, en el cual el sentimiento íntimo penetra totalmente al objeto, poniendo de manifiesto su carácter aleatorio. Este movimiento esboza cómo la representación se despoja cada vez más y muestra su capacidad de liberarse de las determinaciones sensibles, acentuando el gesto espiritual y lógico del propio acto de representar.¹⁸

III. EL ESPÍRITU ¿ES LIBRE EN LOS CUERPOS O MÁS ALLÁ DE LOS CUERPOS?

La última frase de la cita anterior deja en claro que el término “epopeya” es usado como mera metáfora que designa, ahora, un discurso enteramente filosófico y lógico, algo que va más allá de la fenomenología del espíritu, un pensamiento que ya se ha desdoblado en ciencia de la lógica. Ahora bien, en esta forma discursiva falta precisamente aquello que distingue al arte: la particularidad de lo sensible que toca

¹⁴ *Ibid.*, p. 12 [trad. esp.: p. 8].

¹⁵ *Ibid.*, pp. 18 y 25 [trad. esp.: pp. 12 y 17].

¹⁶ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, en: *Werke, op. cit.*, vol. 12, p. 540 [hay trad. esp.: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (Madrid: Revista de Occidente, 1974)].

¹⁷ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke, op. cit.*, vol. 15, p. 356.

¹⁸ Cierta tendencia espiritualista de Hegel tiende a borrar la determinación mutua de lo concreto y lo espiritual que caracteriza al movimiento dialéctico. Ello obstruye que se reconozca la importancia del gesto corporal y técnico –de aquello que Stiegler llama “coemergencia de lo técnico y de lo humano”, *op. cit.*, pp. 8-10 y 150 y ss..

directa e inmediatamente nuestra sensibilidad, nuestros sentimientos y nuestras emociones. Falta una lógica que se reconozca como si estuviese sumergida en la vida del cuerpo y de la naturaleza. El espíritu de la universalidad filosófica exige, según Hegel, que se rebase la forma de expresión artística para que, de allí en adelante, aquél pueda contemplar tan solo con “ojos” pensantes la significación de las obras artísticas. El pensamiento produce una distancia crítica que anula el impacto de la representación artística (y por qué no concebir ese impacto, o estado estético, como una certeza sensible elevada a otro nivel de complejidad). La distancia del vuelo da a entender que la reflexión racional sustituye un régimen totalmente diferente del sentimiento estético vivo y de la vivacidad de la participación “emocional” proporcionados por el juicio estético. La universalidad de las leyes y de los juicios racionales ¿no dejaría espacio para la particularidad de las cosas individuales y singulares? El problema consiste en saber si el “espíritu” realmente exige que la reflexión levante vuelo y deje atrás lo toscamente concreto del mundo material (el “rebasar”).¹⁹ ¿No sería más dialéctico, por el contrario, pensar que la expresión artística basada en imágenes y en rituales, en prácticas corporales y en fiestas (comunicación a través de categorías concretas) puede —¿o debe?— coexistir, en un nivel de igualdad, con el pensamiento discursivo, en tanto reflexión ilógica de otro orden?

Hannah Arendt, sin referirse a Hegel, pero criticando el desarrollo de las ciencias, de su apropiación y explotación en los cantos de sirena de la “conquista del espacio” en la década de 1960, decía:

Las categorías y las ideas de la razón humana se originan en última instancia en la experiencia sensorial humana, y todo término que describa nuestras capacidades mentales, así como buena parte de nuestro lenguaje conceptual, deriva del mundo de los sentidos y se utiliza metafóricamente. Por otra parte, el

cerebro humano, que, según se cree, lleva a cabo el pensamiento, es tan terrestre y se encuentra tan ligado a nuestro planeta como cualquier otra parte del cuerpo humano.²⁰

Y cita a Max Planck:

En 1929, poco antes de la llegada de la Revolución Nuclear, determinada por la fisión del átomo y por la esperanza de la conquista del espacio universal, Planck exigía que los resultados obtenidos a través de procesos matemáticos fueran “retraducidos al lenguaje del mundo sensible para que pudiesen sernos de algún valor”.²¹

La preocupación de Planck está en la misma tónica que las advertencias de Goethe. Debido a su inclinación científica, el gran empirista nunca admitió un espíritu absoluto que se desvinculase de la experiencia concreta en el mundo de la naturaleza y del cuerpo. Las preferencias anti-idealistas de Goethe, que siempre vuelve a Spinoza y a Kant, nos llevan a una consideración respecto del firme arraigo de la experiencia estética kantiana en lo bello natural; esto es, en una belleza que no depende de algún artefacto externo, y en la que se pone en evidencia el entrelazamiento inextricable de lo natural y de lo humano, de lo material y de lo espiritual. Se trata de un problema que Eckhart Förster trae del *Opus postumum* de Kant.²² Éste piensa que la percepción del juego de las facultades mentales y las corporales determina nuestra visión de la naturaleza extensa como si estuviese análogamente coordinada:

En la tercera *Crítica*, Kant había comparado finalidades naturales (que se organizan) con artefactos humanos (cuyo dise-

¹⁹ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit., p. 23 [trad. esp.: p. 12].

²⁰ Arendt, op. cit., pp. 333 y 334.

²¹ *Ibid.*, p. 334.

²² Immanuel Kant, *Transición de los principios de la ciencia natural a la física* (Opus postumum) (hay trad. esp.: Barcelona: Anthropos, 1991, trad. de Félix Duque).

ñador siempre es externo a ellos); y llegó a la conclusión de que la auto-organización de la naturaleza no tiene nada de análogo a ninguna causalidad conocida por nosotros. Pero a continuación, Kant comenzó a percibir que realmente es a través de la experiencia [indisociablemente corporal-y-mental] que llegamos al concepto de una finalidad natural; sin embargo no es el artefacto humano y la realización de finalidades prácticas aquello que originalmente permite la formación de este concepto. Antes bien, es la experiencia de *nuestra propia organización material, del juego armonioso de nuestras capacidades físicas y mentales en el ejercicio de fuerzas intencionalmente móviles*: “Una vez que el hombre se vuelve consciente de sí mismo como máquina que se pone a sí misma en movimiento, sin ser capaz de entender cómo dispone tal posibilidad, él puede, y es habilitado a, presentar *a priori* fuerzas orgánicamente *movientes* de cuerpos en la clasificación de cuerpos en general.”²³Nuestra propia experiencia material funciona como el paradigma para la evaluación de otros cuerpos como orgánicos; es el ejemplo primario por el cual juzgamos a los otros.²⁴

Kant retoma, en la vejez, las cuestiones más problemáticas de su obra, y sus reflexiones ofrecen otras maneras de superar el “formalismo” que Hegel criticaba en la introducción de la *Estética*, y que la Fenomenología y la Estética hegelianas disuelven con las astucias de la razón dialéctica. La reflexión madura sobre la organización material y la *automovimentación* de los cuerpos en el juego armonioso de las capacidades físicas y mentales no solamente imbrica la mente y el cuerpo, sino que también plantea el concepto en el horizonte de una naturaleza interna y externa cuyos procesos escapan en cierta medida al dominio racional. La *automovimentación* incomprensible, pero no obstante fuente del concepto de finalidad natural, sugiere una re-

²³ *Ibid.*

²⁴ Eckart Förster, “Strawson and Kant”, en: *Mind Association Occasional Series* (Oxford, Clarendon Press, 2001), p. 193.

flexión originada en la propia sensibilidad inteligente –inteligencia sensible, ésta, que podría mantener en equilibrio el entendimiento y la razón–. El arraigo profundo de la reflexión en la sensibilidad permitiría ver lo que hay de ambiguo en la desmesura de los afanes espirituales (muy intelectualistas) de Hegel, que libera de esa amarra al movimiento del concepto. En particular, ella obliga a reflexionar sobre la exclusión de lo bello natural que no recibe tratamiento alguno en la estética hegeliana. La amputación de la alteridad sensible (demasiado cómoda para la teleología del saber absoluto) rompe el propio movimiento del concepto y suprime la esencia del proceso dialéctico, que *supera* (no suprime) las determinaciones en nuevas figuraciones. Es contra esa amputación que se rebela la crítica de Adorno, que ve el sistema hegeliano como la mitología del filósofo, ya que éste transforma “finalmente en absoluto el resultado conocido del entero proceso de la negación, es decir, la totalidad en el sistema y en la historia”, mientras que la virtud de la negación determinada consiste, precisamente, en que “rechaza las representaciones imperfectas del absoluto, los ídolos, no oponiéndoles, como el rigorismo, la idea a la que no pueden satisfacer”; conserva esas representaciones a través de su negación.²⁵

Si no se le otorgase –arbitrariamente– un estatus de absoluto al proceso sistemático, la negación sería la propia vibración en la que reverberaría un enigma originario: el recuerdo, la gratitud y la sorpresa admirativa frente al “inexplicable” hecho de la armoniosa concordancia de las facultades físicas y mentales. El formalismo al que Hegel opone la dialéctica que desemboca en el saber absoluto no escinde lo bello artístico de lo bello natural. La experiencia estética del juicio de gusto puro es, también en Kant, un proceso sutil y turbulento de ne-

²⁵ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Trotta, 1994; trad. de Juan José Sánchez), p. 78.

gación (de intereses) que trae a la luz una experiencia fundadora, la experiencia del juego armonioso de la imaginación y del entendimiento en el juicio de gusto puro –secreto y alteridad incognoscible, perfectamente análogo al acuerdo entre cuerpo y mente–. Donde hay acuerdo, las partes tienen autonomía e inteligencia. Por más que pueda parecer extraño e incluso inimaginable, la idea introduce la hipótesis de la reflexión y la trascendencia de la propia sensibilidad. Intocada e intocable como una tierra ignota: ese Otro es el propio secreto del proceso racional de la reflexión.

La estética hegeliana pone de manifiesto una inconsistencia intrínseca²⁶ que vuelve inevitable la concepción instrumental de los medios materiales, corpóreos y técnicos del arte. La visión instrumental de los cuerpos sensibles que alumbrará todas las dialécticas posthegelianas, sin duda, encuentra uno de sus apoyos (y síntomas) en la eliminación de lo bello natural, que acarrea, en la estética de Kant, el carácter procedente de la experiencia de lo bello. La actitud admirativa frente a la belleza natural es un desarrollo de la admiración frente a las facultades sensibles-inteligibles del propio cuerpo, que es simultáneamente el sujeto y el objeto, el lugar y el tiempo de la experiencia. No sólo Hegel desconoció (o, mejor: simplificó, hizo efectivas y reificó) las sutilezas del pensamiento estético de su gran precursor.

²⁶ Ya traté esta inconsistencia en mi ensayo “Uma falha na *Estética* de Hegel: a propósito do silêncio sobre o romance de Goethe” [“Una falla en la *Estética* de Hegel: a propósito del silencio acerca del romance de Goethe”], en *A linguagem liberada*, op. cit., pp. 17-50. La obra de Bernard Stiegler da una visión más abarcadora de la visión instrumental de la técnica y ofrece un abordaje (derridiano) que toma en consideración la ambivalencia de la técnica: inherente a la naturaleza humana, ella sobrepasa la constitución originaria del sujeto y de la sociabilidad. Donde Adorno y Horkheimer hablan de la desnaturalización como resultado de la tecnificación del lenguaje, quizás sería mejor echar mano de la visión más originaria y heideggeriana de Lacan, que considera la constitución de la subjetividad como fundamental e irremediamente alienada. Cf. Lacan, op. cit., pp. 93-100 y 381-400.

También Adorno toma la vía de la deslectura antiformalista hegeliana, cuando critica el excesivo idealismo de Kant presente en el concepto de “desinterés”. Esto es, del placer estético basado en una experiencia libre de determinismos:

Al desinterés propio del arte tiene que acompañarle la sombra del interés más salvaje, si es que el desinterés no quiere convertirse en indiferencia, y más de un hecho habla en favor de que la dignidad de las obras de arte depende de la magnitud de los intereses a los que están sometidas.²⁷

Esta constatación de Adorno lleva de inmediato a pensar en el concepto complementario del “favor” que Kant introduce en el párrafo 5 de la “Analítica de lo bello”. El término alemán es *Gunst*, cuya etimología comprende (como la del portugués *favor*) tanto los intereses salvajes de la arbitrariedad autocrática (el “favor” de los señores feudales) como la trascendencia angelical de un don del más allá, totalmente gratuito y radicalmente inexplicable. El valor afirmativo, positivo y ambigüamente suspendido entre el impulso y la generosidad inefable introduce una alteridad radical que compensa la negatividad aparente del desinterés, con sus connotaciones de renuncia que Adorno critica como un “hedonismo castrado”.²⁸ Ahora bien, Adorno no concede al pensamiento de Kant ese dinamismo paradójico que vuelve aliados al desinterés y el interés salvaje. Muy por el contrario, afirma:

Kant niega rotundamente esto por un concepto de libertad que percibe heteronomía en todo lo que no sea absolutamente propio del sujeto. Su teoría del arte queda desfigurada por la insuficiencia de la doctrina de la razón práctica. El pensa-

²⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), p. 24 [ed. esp.: *Teoría estética* (Madrid: Taurus, 1971, trad. de Francisco Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez), p. 23].

²⁸ *Ibid.*, p. 25 [*ibid.*].

miento de que lo bello posea algo de autonomía frente al yo soberano o pudiera llegar a tenerla, es considerado por su filosofía como deshonesto desvío hacia mundos inteligibles.²⁹

Adorno reitera aquí su crítica al purismo de Kant. Puesto que “Kant rechazó no sólo el psicologismo filosófico, sino toda la psicología”,³⁰ Adorno le atribuye una experiencia estética que sólo tendría lugar para el sujeto trascendental, sin cuerpo y sin deseo. A ese idealismo Adorno yuxtapone, a título de complemento o de reflujo dialéctico, la estética materialista de Freud, que sitúa la experiencia estética en el sujeto psicológico empírico con sus intereses funcionales.

Sin embargo, ¿sería realmente necesario invocar a Freud para salvar la estética de Kant de un presunto purismo o del alegado empréstito del concepto de *libertad* de la razón práctica? Pues lo que hay de libre en el juego armonioso de la imaginación y del entendimiento es el movimiento de la propia sensibilidad, un estado distinto del cuerpo y del alma que no hace intervenir a la libertad de la elección consciente del deber ético. Si admitimos que la reflexión estética se basa en el discernimiento (rítmico, sonoro, cromático) de la propia sensibilidad, el juicio de gusto no lleva aparejada una subordinación de lo sensible, ni un perderse en mundos inteligibles. Es posible concebir el juicio estético de la misma forma en que Musil concibe el “otro estado”: diferenciación y (auto)contención de la sensibilidad, que discierne lo bello y así distingue el placer estético de los intereses determinados y mecánicos. ¿Sería esa idea de la posible autocontención una ingenuidad por parte de Musil, que todavía no toma en consideración la avalancha tecnológica que comenzará a viciar la sensibilidad después de 1945? Es posible. Aun así, las ideas de Musil sobre la técnica y la ciencia tienen gran afinidad con los estudios mucho más recientes de André Leroi-

²⁹ *Ibid.*, p. 24 [*ibid.*].

³⁰ *Ibid.* [*ibid.*, p. 22].

Gourhan,³¹ retomados por Bernard Stiegler.³² Como éstos, Musil sabía cuán simbióticos son los procesos de formación del hombre y de la técnica, lo que vuelve imposible decir si el hombre produce o es producido por ella, si él domina el mundo material-natural o es un desdoblamiento de éste. Desde esta perspectiva, hay una afinidad íntima entre técnica y estética, y es por ello que ciertos artistas (por ejemplo, Musil o Coetzee) reivindican la experiencia estética como “otro estado” (*anderer Zustand*, o como “otra lógica”).

* * *

Sin embargo, Hegel no distingue facultades, lógicas y formas distintas de libertad al prever que “la idea de lo bello [en el arte romántico] se concibe a sí misma como siendo el espíritu absoluto, libre en y para sí”. Así, desaparece de la experiencia estética la alteridad incognoscible pero reflexionante de la sensibilidad, el enigma de la “inteligencia” corporal-sensible. En el proceso hegeliano de disolución de la dependencia sensible y de rebasamiento de sí mismo del arte, el espíritu libre “ya no tiene la posibilidad de realizarse plenamente por medios exteriores, *en la medida en que ella* [la idea de lo bello] *tiene su verdadero ser-ahí tan solo en sí misma en cuanto espíritu*. Se disuelve así aquella unión clásica de la interioridad y de la aparición externa, y la idea de lo bello se retira de ésta para sí misma”. La libre espiritualidad del contenido exige más de lo que podría dar la representación

³¹ André Leroi-Gourhan, *L'évolution des techniques*, vol. 1: *L'homme eat la matière*, y vol. 2: *Milieu et technique* (París: Albin Michel, 1943-1971) [hay trad. esp.: *Evolución y técnica*, vol. 1: *El hombre y la materia* (Madrid: Taurus, 1988); vol. 2: *El medio y la técnica* (Madrid: Taurus, 1989)]. También: *Le geste et la parole*, vol. 1: *Technique et langage* (París: Albin Michel, 1964) [hay trad. esp.: *El gesto y la palabra* (Caracas: Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela, 1971)].

³² Stiegler, *op. cit.*

exterior y corpórea. De esta manera, el arte romántico se vuelve indiferente a la forma; esto es, pone a la figuración como una “exterioridad indiferente”. Como consecuencia, el arte romántico puede escoger cualquier forma para la expresión de su contenido esencial. La escisión entre fondo y forma se debía, en el arte simbólico, a la exterioridad de lo material y de lo espiritual concebidos como objetivamente dados. Ahora, la escisión se origina en la propia libertad del espíritu; es decir, que ella se debe a razones opuestas a las del arte simbólico. Así se llega al reconocimiento de la contingencia histórica de la forma.

Es bastante claro que el “fin del arte” de Hegel es el fin de aquello que Meyer Schapiro³³ y otros historiadores del arte llaman “imagen”. Lo que se vuelve progresivamente inviable en la concepción de Hegel son las configuraciones firmes que expresen una figura característica de la esencia épica, tal como ella se plasma en un determinado momento histórico. El valor de la imagen emblemática disminuye con la multiplicación de los niveles de la conciencia y de la autorreferencia que reconoce el estatuto fantasmático de las imágenes. Es ese proceso el que escinde la verdad lógica de la particularidad sensible. El Estado y la estructura de las sociedades modernas parecen depender de esta lógica, relegando así otras formas de lógica al pasado.

Adoptando una fórmula casi hegeliana, Meyer Schapiro afirma que en el momento histórico del Estado civil-burgués, la imagen (y la narrativa épica) como “elemento exterior a la personalidad del artista” se vuelve sumamente dudosa. Y aquí “exterior” designa “un universo al que él debe someterse y al que le puede conceder los valores que más aprecia”.³⁴ El arte abstracto es concebido, hegelianamente, como

el momento en que el contenido espiritual y la forma indeterminada se vuelven inconmensurables. Ya hemos visto que este hiato se resuelve por medio del desplazamiento –no de la superación (*Aufhebung*)– del movimiento espiritual. Éste parece abandonar el suelo desde cual el espíritu había surgido, tomando forma y desarrollándose. Al liberarse de la imagen y del soporte sensible sin suspender los elementos sensibles en el pensamiento discursivo (como lo exigiría la dialéctica del propio Hegel), el movimiento espiritual se aleja de las cosas que resisten al pensamiento.

Es bien probable, no obstante, que el desafío de la crisis del arte en el siglo XIX sea de otro orden y que la experiencia del arte y de la técnica del último siglo ponga en evidencia una crisis, mucho más abarcadora, de la sociedad como un todo. Sobre los síntomas de esta crisis escribió Leroi-Gourhan hace casi medio siglo:

El tono humano está ligado a la creación de ritmos ascendentes [esto es, a la integración creadora de gestos-símbolos-palabras que constituyó durante largos siglos la aventura civilizatoria]. La pérdida de la instancia del descubrimiento manual, la pérdida del encuentro personal entre el hombre y la materia en el ámbito artesanal obturó una de las salidas de la innovación estética individual. En otro sentido, la vulgarización del arte hace que las masas vivan pasivamente sobre el territorio planetario; pero lo que vale para la aventura vale para el arte: los pintores chinos y los escultores mayas se secaron y se volvieron estériles como los *cow-boys* y los zulúes, porque hace falta un mínimo de participación [física, emocional e intelectual] para sentir. El problema de la ración individual de arte es tan importante para el futuro del *homo sapiens* como el problema de su degradación motriz.³⁵

³³ Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, París: Gallimard, 1982.

³⁴ *Ibid.*, p. 395.

³⁵ André Leroi-Gourhan, *L'évolution des techniques*, vol. 2: *Millieu et technique*, op. cit., p. 253.

La idea de la “pérdida de la instancia del descubrimiento manual” invierte la visión triunfante del proceso tecnológico. La liberación del esfuerzo y del compromiso corporal aparece aquí como una amputación, y la postura instrumental frente a los medios técnicos, como un canto de sirena cuyas consecuencias nefastas apenas han comenzado a asomar. La ambivalencia de la técnica parece estar ligada a la especificidad de la experiencia estética, también suspendida entre la materialidad sensible y la trascendencia del “desinterés”. La antropología, la lingüística y el psicoanálisis del siglo XIX pusieron especial énfasis en la crítica de esa falencia de la dialéctica hegeliana (y de los *espectros de Marx*). Permitieron, así, reflexionar acerca de la radical alteridad inherente a la naturaleza humana, acerca del Otro – simultáneamente corporal y espectral– que atraviesa la constitución originaria del sujeto y de la sociabilidad.

Bibliografía

- Adorno**, Theodor W., y **Horkheimer**, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, traducción de Juan José Sánchez, Madrid: Trotta, 1994.
- Adorno**, T.W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. [ed. esp.: *Teoría estética*, trad. de Francisco Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid: Taurus, 1971.]
- Arendt**, Hannah, *Entre o passado e o futuro*, San Pablo: Perspectiva, 1992. [ed. esp.: *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona: Península, 1993.]
- Coetzee**, John Maxwell, *Diary of a bad year*, Nueva York, Viking, 2007.
- Derrida**, Jacques, *De la gramatología*, México: Siglo XXI, 1978.
- Förster**, Eckart, “Strawson and Kant”, en *Mind Association Occasional Series*, Oxford: Clarendon Press, 2001.
- Hegel**, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Kant**, Immanuel, *Transición de los principios de la ciencia natural a la física* (Opus postumum), traducción de Félix Duque, Barcelona: Anthropos, 1991.
- Lacan**, Jacques, “L’agressivité en psychanalyse”, en *Écrits*, París: Seuil, 1966. [ed. esp.: “La agresividad en psicoanálisis”, en *Escritos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, vol. 1.]

- Leroi-Gourhan**, André, *L’évolution des techniques*, vol. 1: *L’homme eat la matière*, y vol. 2: *Milieu et technique*, París, Albin Michel, 1943-1971. [ed. esp.: *Evolución y técnica*, vol. 1: *El hombre y la materia*, Madrid, Taurus, 1988; vol. 2: *El medio y la técnica*, Madrid: Taurus, 1989].
- , *Le geste et la parole*, vol. 1: *Technique et langage*, París, Albin Michel, 1964. [ed. esp.: *El gesto y la palabra*, Caracas: Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela, 1971.]
- Musil**, Robert, “Un genial caballo de carreras convence a *Ulrich* de ser un hombre sin atributos”, en *El hombre sin atributos*, Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Rosenfield**, Kathrin H., *A linguagem liberada*, San Pablo : Perspectiva, 1989.
- Schapiro**, Meyer, *Style, artiste et société*, París : Gallimard, 1982.
- Stiegler**, Bernard, *La technique et le temps*, vol. 1: *La faute d’Épiméthée*, París: Galilée, 1994.

Traducción del portugués: Eugenio Monjeau (UBA)