

Del enigma de la obra: el ejemplo de Kant

Sergio Espinosa Proa

I

Las obras de arte son objetos materiales —piedra, aire, color, papel, tela, tinta, hierro, vidrio, gestos, posturas, maderas, plásticos, sonidos, incluso aromas y sabores...— que al mismo tiempo y de modos misteriosos son objetos espirituales (a saber: inmateriales). Es decir, ¡milagro!, son objetos no objetos, objetos inmediatamente sujetos, objetos evanescentes, sujetos que en su mayor parte no son aseguibles por medio alguno. Son una clase muy especial de sujeto/objeto. Incitan a la acumulación, a la colección, a la exhibición —y a la vez a la sustracción de la mirada, a su ocultamiento, a su destrucción y despilfarro—. Curan y enferman: son fármacos (en el sentido griego). Mercancías inmunes a la tasación social: mercaderías anómalas. Valen o no valen según azares y arbitrios privados y selectivos. Provocan emociones, disparan ideas, suscitan movimientos. Dan envidia, asombran, molestan, espantan, distraen, marcan, trauman, aligeran, enloquecen. Son fetiches, cosas cargadas de mana, de orenda, de aura, de sosiego, postración y escándalo. Las obras de arte, perfectamente reales, concretas y objetivas, fingen a morir: la polaridad verdadero/falso les es indiferente. Son la elusión, la alusión, la ilusión materializada. ¿Alcanzan a ser bellas? ¿Horrorizan? ¿Parecen gloriosas? En cualquier caso, conmueven, alteran. Son elementos no naturales que entablan con la naturaleza una amistad extraña y sospechosa; mimesis y desafío, afinidad y desavenencia. Son efectos de goce (en el sentido psicoanalítico). ¡Vaya si merecen y solicitan una consideración filosófica! De hecho, a los filósofos se les dificulta, por bajas o excelentes razones, pensar objeto semejante. Mas lo han ejercitado, y sus productos también —con frecuencia— emocionan; la verdad, ocasionalmente aburren o fastidian. El mundo del arte no termina nunca de cerrarse; le sobra o le falta algo, siempre. Naturalmente, la obra de arte, dado que es inagotable, pide discursos sabios que le hagan justicia; se entrega a la historiografía, a la antropología, a la sociología, a la psicología, a la economía política, a la arqueología, al periodismo e incluso a la literatura. Cada uno articulará, sostendrá y emitirá su opinión. Aquí solo podremos proponer un recorrido, un sesgo, un desvío más o menos libre. El arte es un enigma, por eso se relaciona con el pensamiento arcaico (y su sensibilidad) y no ha cesado de lanzar retos a la modernidad, tan cansada ya de casi todo. Ni siquiera disponemos de definiciones universalmen-

te admitidas; y los métodos propuestos adolecen por fuerza de unilateralidad. Lo que hay, como en el caso de los mitos antiguos, son versiones, escorzos, aristas, ductos, escurrimientos, charcos. Ensayemos aquí un posible itinerario.

II

En la *Crítica del Juicio*,¹ Immanuel Kant presupone, a fin de dirimir conflictos en materia de gustos, que existen dos clases de belleza: una, sensible, natural, espontánea, libre, pura; otra, intelectual, artificiosa, condicionada, interesada, impura. Ambas son legítimas, pero no es aconsejable confundirlas. La belleza pura (*pulchritudo vaga*) lo es porque sí, sin ajustarse a fin o propósito alguno: sin concepto. La impura, que lo es por ser humana, se aplica — se adhiere, se añade — a sus obras: es bello lo que se ajusta a su finalidad y contribuye a alcanzarla. Belleza pura, pues, es belleza sin fin, sin propósito, sin uso, sin intención; es bello, en su indiferencia práctica (o moral), aquello que meramente place y complace. La belleza pura no es humana: ni significa ni representa nada, solo se contenta con ser. No es humana porque no se pliega a sus necesidades, a fines previamente definidos; puede incluso ser hecha por nosotros, pero, como la música desprovista de palabras, o de «temas», no sirve para nada. Que sirva, que se adapte a una necesidad humana, terminará dañando a las cosas bellas. La belleza, dice Kant, es sin concepto. En consecuencia, no hay reglas que aplicar al gusto: cada quien posee su propio criterio y su propio patrón de medida. Las reglas solamente aplican cuando la belleza está sojuzgada por otra cosa y es dependiente de ella; cuando algo es bello porque es bueno o útil, conveniente o funcional, oportuno o accesible. «Pero, propiamente», observa el filósofo, «ni la perfección gana por la belleza ni la belleza por la perfección»; no, pero la representación — el pensamiento — sí. Lo interesante aquí es, desde luego, el reconocimiento de la superioridad de la belleza sensible respecto de la inteligible; Kant, sin mencionarlo expresamen-

¹ Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Alianza, Madrid, 2012, p. 10.

te, se aleja de Platón, que pensaba, al rebajar cuanto pudo la dimensión de lo sensible, y al despreciarlo, exactamente todo lo contrario. También Friedrich Schiller, en *La educación estética del hombre*, saldrá en defensa de las bondades de lo sensorial: la virtud de la belleza es obligarnos a pensar y, a quien ya lo hace, invitarlo a descender de su altura al «trato con la materia y el mundo sensible».² La belleza actúa como puente, como enlace entre ambos «mundos». Claro que para Schiller esta función resulta sumamente problemática; todo indica que no hay paso entre el sentimiento y la razón, que se abre una distancia infinita entre la experiencia y lo pensable. No es asunto de tomar partido; el adepto de la inteligencia se extravía tanto o más que el del poder de los sentidos: «[...] el hombre que aún no ha comenzado a filosofar está más cerca de la verdad que el filósofo que aún no ha terminado su investigación».³ Más cerca, pero nunca en posesión de ella; la verdad no se entrega a los extremos, sino a la razón, responsable de su unificación. Seguramente, pero ¿qué es la razón? ¿Una causa, o un efecto? ¿Un principio o una meta? ¿Un instrumento neutro? ¿Es primariamente entendimiento, o es sensibilidad? Schiller adelanta la hipótesis romántica por excelencia: la razón no es una facultad, sino el estado ideal de equilibrio entre el sentimiento y la inteligencia, es decir, entre la pasión y la acción, la seriedad y el juego, el reposo y el movimiento, la aquiescencia y el rechazo, el instinto y el «pensamiento absoluto». Equilibrio alcanzado precisamente por el «temple estético», cuyo valor «tiende a cero»: solo así es factible elevar lo particular a la universalidad, solo así se vence toda limitación — que es por cierto el cometido de la razón—. Con esto, el equilibrio, a pesar de Schiller, se rompe: la obra de arte consiste en la aniquilación de la materia (o del contenido) por la forma. De poco servirá la asimilación de la razón al temple estético. ¡Platón de nuevo a la vista!

² Friedrich Schiller, *La educación estética del hombre*, Espasa-Calpe, Barcelona, 1941, p. 86.

³ *Ibidem*, p. 88.

III

La posición de Kant ha resultado casi inexpugnable; sus tres *Críticas* marcan profundamente el territorio filosófico de la modernidad. El hombre es sin duda, para el talante ilustrado, un ser (un animal) racional, pero Kant le otorgó tres dimensiones a esta idea: la razón es conocimiento, mas también compasión y contemplación. Un ser humano tiene intereses teóricos, intereses prácticos... y desintereses múltiples. El «temple estético» al que Schiller hace referencia apunta a esta facultad de no hacer nada, a este aflojamiento de las tensiones, ocupaciones y preocupaciones, al puro deleite (o pavor) de estar meramente en el mundo. La experiencia o la emoción estética aflora cuando no esperamos nada —ni bueno ni malo— de las cosas. Quizá ello explique lo maravillosa que suena la música cuando, en la duermevela, no estamos ni dormidos ni despiertos: es el punto cero, la hora crepuscular o auroral de nuestras facultades. Es paradójico que una dimensión de nuestra racionalidad sea la facultad de no esperar, de no buscar, de no modificar o sustituir, de no mover un dedo, de simple y llanamente no hacer nada: es la facultad de dejar llegar, de dejar aparecer (y desaparecer), de *dejar ser* a las cosas; es la facultad de desactivar —momentáneamente— nuestras otras facultades. Hay quien no duda en llamar a este estado «beatitud»; si no esperamos nada, todo cuanto comparece es prodigioso en su gratuidad. Es obvio que nadie puede vivir de aire: responder a necesidades de tipo cognoscitivo y sujetarse a normas morales o civiles también forma parte de lo que esencial y no accidentalmente somos; pero el efecto de la elaboración kantiana, su resultado más atractivo, es la convicción de que solo en el temple o estado estético estamos en presencia de lo real: es cuando el objeto cesa de ser un medio, una herramienta o un arma para aparecer en su inocencia y en su soberanía absolutas. Este descubrimiento llega intacto a Heidegger, que extraerá las debidas consecuencias. ¡Lo único verdaderamente ético es lo estético! Sí, porque Kant y la mayoría de los ilustrados piensan que el mal es la inclinación

al egoísmo, la conversión de todo cuanto existe en medio de satisfacción de necesidades (individuales o grupales o nacionales), manía que solo la contemplación estética bloquea o suspende. ¡Ni siquiera la religión, comprometida o enfangada en su anhelo de salvación, tiene el poder de lograrlo! El temple estético consiste en anular la voluntad de apropiación y en experimentar la simpatía por todo lo que existe. A tal modo de percibir el mundo y estar en él Kant le llamará «intuición» o «reflexión», a fin de no confundirlo con el concepto (teórico) ni con la norma (moral). En la intuición, lo único que importa es afirmar la existencia (o inexistencia) del objeto, que si ha dejado de concebirse como medio ya ha perdido su carácter de objeto. Suspender la inclinación egoísta significa no aniquilar o extinguir el deseo a la manera budista, sino abrirlo a posibilidades distintas: ni la posesión ni el rechazo, ni la voracidad ni el asco. Si según Kant existe en nosotros una facultad de no hacer nada, ¿por qué no admitir, sin orientalizarnos con coquetería *New Age*, un deseo de no desear? Después de todo, que en la edad moderna predomine el deseo de apropiación y usufructo no autoriza a pensar que solo ese deseo desde el origen hasta el fin de los tiempos nos movilice.

IV

«La parte que confía en la medición y en el cálculo ha de ser la mejor del alma». ⁴ No «es»: ha de ser, debe ser. Tenemos que releer las páginas de la *República* donde Platón justifica el destierro de los poetas trágicos: en el fondo exhibe la perversidad del arte y su índole nociva respecto de una ciudad bien gobernada. Antes del libro X, ya ha arremetido contra Homero, contra la música y contra Eurípides; de este último habrá dicho que es un «cantor de la tiranía». ⁵ Que el empeño de Platón es político nadie lo pondrá en duda: condenará a la tragedia por sus efectos «ideológicos», que considera desastrosos. Porque, en primer lugar, el arte es «mimético», una

⁴ Platón, *República*, 603a.

⁵ *Ibidem*, 568b.

imitación de tercer nivel — es copia de una copia del original — que se coloca «a triple distancia del ser»; la pintura y la poesía son una celebración de lo aparente, nunca de lo real. «Todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud», y en cuanto tales solo añaden una capa de maquillaje al verdadero rostro de las cosas: son perfectamente superfluos, es decir, superficiales. De las tres «artes» — utilización, fabricación e imitación — la última es naturalmente inferior; no tiene seriedad, es una «niñería». ⁶ El arte, como imitación o como reproducción de algo previamente existente, es un juego, una trivialidad — pero una banalidad o una ingenuidad peligrosa —: pues mantiene una «amistad» con la parte de cada uno que más se aleja de la razón, con la parte maldita y salvaje, con lo más «vil» de nosotros mismos. «Y así, cosa vil ayuntada a cosa vil, sólo lo vil es engendrado por el arte imitativo». ⁷ Así que es un juego de niños, pero jamás exento de perversidad. Así aparecen las cosas para un animal político, para una bestia en doma, para un espíritu ilustrado: porque solo aquello «que da fe a la medida y al cálculo» constituirá «lo mejor de nuestra alma». El empeño de Platón, recuérdese, es político: sabe que los humanos somos seres compuestos (es decir: nos descomponemos), y que, por consiguiente, requerimos de un amo: ¿quién tiene derecho a regir en nuestra República interior si no la razón, eso que «da fe a la medida y al cálculo»? El poeta (trágico) se remite por contra a otro amo: al *Agón*, a la lucha interior, al conflicto incesante. No al cálculo y la medida, sino a la ambigüedad y la autocontradicción. ⁸ La equiparación de la razón con la Ley es total: solo la primera puede plegarse a la segunda. Podrá parecerles excesivo su examen, y nefasto el tratamiento sugerido, pero Platón, para no variar, da en el clavo: la filosofía es política, mientras que el arte... El arte es expresión de una desobediencia constitutiva, de una rebeldía inerradicable:

⁶ *Ibidem*, 602b.

⁷ *Ibidem*, 603b.

⁸ *Ibidem*, 603d.

es, para decirlo con Roberto Esposito, lo impolítico. La razón es sujeción a la Ley, el arte es remisión y resistencia; el poeta da voz al «elemento irritable y multiforme» de cada individuo, gesto que no tendría nada de malo si no fuera porque, al mimarlo, al fortalecerlo, «acaba con la razón» y termina instaurando «un régimen perverso en el alma de cada uno condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella». ⁹ Algunos traducen «congraciándose»; sea como fuere, Platón da forma a la filosofía como un arte de sujeción de la parte fluida y caótica, de la dimensión insensata y libre del alma. Con ella, si el propósito es político, no procede ni amistad ni condescendencia ni complicidad alguna: la poesía «riega y nutre en nuestro interior lo que había que dejar secar y erige como gobernante lo que debería ser gobernado». ¹⁰ Juicio tan implacable cuya implantación solo podría garantizarse mediante un régimen de rigurosa censura. De «juego de niños», el arte se ha transformado en amenaza de tiranía: de darle cabida en la ciudad, reinarán «el placer y el dolor en vez de la Ley y de aquel razonamiento que en cada caso parezca mejor a la comunidad». ¹¹ La secularización de la justicia se halla aquí cumplida en su integridad; la poesía — es decir, la tragedia, el arte — pertenece, según el fundador de la filosofía, a un estrato anacrónico del mundo y rinde tributo a los espíritus de la tierra. ¡Tiene absoluta razón!

V

El arte no está al servicio de la parte indómita del alma; es su *amigo*, lo cual significa que no le hace los mandados, y que por lo mismo puede influir en ella. Que una relación no de gobierno sino de respeto y mutuo aprendizaje es posible lo prueba la historia entera del arte (y de su crítica). Algo de ello se va abriendo paso ya desde Aristóteles, que sin embargo es un intelectual regularmente insoportable: como su maestro, cree a ciegas que «la medida y el cálculo

⁹ *Ibidem*, 605b, c.

¹⁰ *Ibidem*, 606d.

¹¹ *Ibidem*, 607a.

lo» son la mejor y más noble parte del alma; a ella —no se siente obligado a decir por qué— corresponde la posición y la función del Amo. En consecuencia, somete a la poesía —que como es obvio no se reduce a la mera versificación o métrica— a un tratamiento científico. El arte es arte de la forma, es decir, la capacidad de deformar, reformar y conformar un contenido dado: todo es, en el arte, mimesis, reproducción, representación, imitación, repetición, remedo. El arte no crea ni inventa nada: es un suplemento, un accesorio, un afeite, una ocupación casi completamente prescindible. Al menos es de lo que Platón quiso convencer a sus contemporáneos, cosa que sin duda logró con su más brillante alumno. Con Aristóteles, empero, el valor disruptivo del arte se encuentra en el nivel más bajo; sigue siendo «cosa de niños», pero desprovisto de su componente amenazante, de su aguijón letal. Al contrario, ya en el Estagirita el arte se pone al servicio de buenos propósitos: por ejemplo, hacer agradable lo que naturalmente repugna: «Las formas de las más despreciables fieras, y de los muertos». ¹² La poética posee así virtudes pedagógicas; hace agradable el aprendizaje, que se apoya en semejanzas y exageraciones, en eso que hoy llamaríamos caricaturas.

No sólo a los filósofos les resulta superlativamente agradable aprender, sino igualmente a todos los demás hombres, aunque participen éstos de tal placer por breve tiempo. Y por esto precisamente se complacen en la contemplación de semejanzas, porque, mediante tal contemplación, les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa. ¹³

Pero lo propio y característico del arte es, en rigor, el ritmo y la improvisación. Que sea mimético no equivale a declarar que sea inferior, porque puede imitar o mimar —es el sentido del himno— los valores más altos. Cabrá distinguir entonces entre lo cómico, lo épico, lo trágico y lo yámbico: formas

¹² Poética, cap. 4.

¹³ Idem.

más o menos acabadas de remedar lo noble, lo grave, lo vulgar y lo risible. La tragedia evolucionó según esto desde lo satírico —los cantos fálicos— hasta una solemne majestuosidad, descubriendo paulatinamente un ritmo y una armonía más ajustados a su finalidad última. Con todo, a diferencia de su mentor, Aristóteles ya no le teme; incluso le aburre. Es un «objeto» en un sentido prácticamente académico: tema de tesis, materia arqueológica: una momia cultural. El tratamiento aristotélico de aquello que nosotros reconocemos como arte es aséptico, frío, distante, metódico... De ahí su actualidad, su utilidad —y su mediocridad—.

VI

La de Aristóteles es, pues, una consideración técnica, una aproximación diríase moderna a la obra de arte. ¿Es posible ir más lejos? Quizá no; tal vez se ha hecho imperativo volver sobre sus pasos, emprender otras excursiones, demorarse en ciertos detalles, repensarlo todo. Las obras de arte son como plantas o insectos, sí, pero, al ser productos de la actividad de los hombres, reservan aún multitud de plegamientos, de espacios por llenar, de sorpresas: su presunto carácter ornamental o suplementario da mucho que pensar. En la modernidad, Kant se hizo eco de esta inquietud; hay algo en el juego de las formas que exige un pensamiento adecuado, que pide, junto al conocimiento (calculante) y la piedad (por el sufrimiento ajeno) una crítica específica. ¡Una crítica, no una ciencia! Porque una cosa es la belleza —pura o impura, vaga o añadida—, pero otra la obra, que parecería a veces darle lugar a lo reprimido por la razón (y por su sometimiento a la Ley). La obra es un objeto, desde luego; pero no es un objeto como el resto. Para captar su especificidad, Kant saca y aplica el *cutter*: no es bueno confundirla con la naturaleza —porque es producto de la reflexión, es decir, de la libertad, no del instinto—; ni con la técnica —porque no se crea solo para satisfacer necesidades previamente sentidas—; ni con el oficio —dado que el propósito de la obra no es obtener beneficios

para ganarse la vida—: la obra no es efecto de violencia alguna. Producto de la libertad, es decir, de un estado-cero de la necesidad o de la constrictión. Por similares razones es justo distinguir entre goce sensual, o puramente sensorial (Kant pone el ejemplo de la buena mesa), y goce intelectual o reflexivo, cuya meta es la cultura: el cultivo, el cuidado, el crecimiento de las facultades del espíritu que sin siquiera pretenderlo impactan en la vida común. Una vez más: sin experiencia estética no hay ética imaginable. El arte —la obra— abre la posibilidad de que algo tan íntimo como el goce sea compartible, comunicable, inmediatamente social. Y ello a pesar de que la belleza es siempre de otro mundo —un guiño, una señal de lo otro del mundo—. Decisivo es, para Kant, entender que la obra de arte solo existe como expresión de la libertad, pero no en su restrictivo sentido teológico: una manifestación humana despojada de toda violencia, humana o inhumana. Conocer es violento, someterse al imperativo categórico es violento; ponerse en manos de la obra suspende, revierte, interrumpe toda violencia, sea natural o sea moral, sea externa o sea interna. «En un producto del arte bello», anota en la *Crítica del Juicio*,

hay que tomar conciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza. En ese sentimiento de la libertad en el juego de nuestras facultades de conocer, que al mismo tiempo debe ser, sin embargo, conforme a fin, descansa aquel placer que sólo es universalmente comunicable, sin fundarse, sin embargo, en conceptos. La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello mas que cuando, teniendo conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza.¹⁴

Es arte si no lo parece, y es bello si no lo pretende: en la obra el máximo esfuerzo está presente, pero como esfumándose.

VII

Quién sabe hasta qué grado Aristóteles, pero Kant da la impresión de no ser un ilustrado ingenuo. Se apostará por la razón contra la locura y por el saber frente a la ignorancia, decisión cuya primera condición es plantarse con la máxima honestidad y el mayor valor ante personajes de aspecto tan severo. Platón y Aristóteles dieron el ejemplo sin poder vaticinar lo que con el tiempo saldría de esa caja de Pandora, de ese cofre funesto: Goya, un poco más de un par de milenios después, levantará, en vena eminentemente estética, las correspondientes actas (sobre todo de defunción). Pero lo hará porque Kant trazó las coordenadas e intuyó el continente que desde sus ventanas se alzaba de entre la neblina. El de Königsberg le vio su lado siniestro a la razón, y no quiso ni cerrar los ojos ni mirar a otro lado: la razón no solo tiene límites (absolutos), sino que se ha revelado como aquello que ostenta y esgrime el derecho de imponérselos a la realidad en cuanto tal. ¿Se lo ha ganado? Nos agrade o no, nos agrede o no, esta pregunta es formulada por la lucidez, no por la razón. Sea como fuere, es perentorio responder, y una de las empresas más impresionantes, por su ambición, por su profundidad y alcance, es la filosofía de Hegel. ¿Cómo se concibe el arte desde ella? Por principio, habrá que despejar la duda a propósito de la existencia o inexistencia de su objeto; no vaya a ser que edifiquemos una teología para probar que Dios está en el mundo como la sal en los océanos o como una subpartícula perdida entre las galaxias. Es preciso descontar que la belleza existe independientemente de mi percepción; de lo contrario, nuestra especulación será vacía. Hegel es de entrada lo bastante hábil como para cambiar de mano los naipes: la belleza existe objetivamente... pero solo en la obra de arte. La naturaleza no es ni bella ni carente de belleza: es lo que es, y lo es tal cual porque no es producto de la voluntad o de la acción

¹⁴ Kant, *op. cit.*, § 45.

de los hombres. Lo primero es, pues, reducir el círculo: la belleza se predica de ciertas cosas que hacen los hombres, es un atributo o una adjudicación: resultado de un juicio. Pero no de un juicio arbitrario, efecto del azar o del capricho; de serlo, la filosofía no tendría nada que decir. ¡Y estamos viendo que dice tal vez demasiado! Hegel es tan hábil que parece que siempre está haciendo trampa. Para justificar que la belleza solo es verdadera como producto humano se verá obligado a cumplir y hacer cumplir tres reglas (derivadas en parte de Kant y en parte a él contrapuestas): 1) Es artificial (o espiritual), nunca natural; 2) Se dirige al hombre y a nadie más, y 3) Bajo la forma estética, tiene su fin en sí misma. Artificial, humana y autotélica; tales son sus determinaciones. Si con Kant la belleza parecía convocar o echar mano de un elemento no enteramente racional, nítidamente manifiesto en la experiencia de lo sublime, con Hegel ese pasaje se encontrará cegado. Dios solo es Dios en el Hombre, es decir, en el devenir de la conciencia:

Dios es espíritu y, por consecuencia, el hombre es su verdadero intermediario y su órgano. En la naturaleza, el medio por el que Dios se revela es de existencia puramente exterior. Lo que no se sabe a sí mismo es más inferior en dignidad que lo consciente.¹⁵

El «genio» mantiene su trono, pero no es nada sin experiencia y sin destreza: sin trabajo. Por eso no hay una belleza «cósmica»; es objetiva, pero no natural: es, por el contrario, resultado de su superación, efecto de esa re-flexión, de esa interiorización, plegamiento o invaginación infinita que es el espíritu. ¡Poderoso razonamiento! Pero concedamos que, con ello, la circunspección kantiana se ha evaporado.

Fuentes

Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1992. Hegel, G. W. F., *Lecciones de Estética*, Akal, Madrid, 1989. Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, Alianza, Madrid, 2012. Schiller, Friedrich, *La educación estética del hombre*, Espasa-Calpe, Barcelona, 1941. Platón, *República*, Gredos, Madrid, 2003.

¹⁵ G. W. F. Hegel, *Lecciones de Estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 37.