

RESEÑAS

Dupuy, J. *Avions-nous oublié le mal? Penser la politique après le 11 septembre. (¿Hemos olvidado el mal? Pensar la política después del 11 de septiembre).* Paris: Bayard, 2002. 182 pp.

Entre las numerosas publicaciones con motivo de los atentados a las Torres Gemelas, el libro de Dupuy ofrece sin duda una crítica interesante a las formas en que se confronta ese duro desafío a nuestra racionalidad. A su parecer, los modelos racionalistas, así como sus desmitificaciones críticas, no logran ofrecernos una adecuada interpretación de esa clase de fenómenos, porque todos ellos buscan en realidad descartar la presencia del mal en el comportamiento humano.

El libro se compone de cuatro partes. La primera, titulada Rousseau y Dostoievski en Manhattan, establece la tesis fundamental, que luego, en la segunda y tercera parte, aplicará a dos fenómenos contemporáneos como casos que la confirman. Estos casos corresponden, en primer lugar, a “la aparente colonización de una parte creciente de la filosofía social, moral y política actual por el pensamiento económico” (66), y, en segundo lugar, al “ritual político central de las sociedades democráticas, es decir, el voto” (67). En la cuarta parte Dupuy saca algunas conclusiones.

La tesis central es formulada así:

Este libro tiene un objetivo modesto. Quisiera recordar algo que se sabía ya de antes: que el mal no es sólo una categoría moral, propia del juicio normativo. Es también un principio de explicación. Existe un poder causal del mal, irreducible

a la lógica del interés. Bajo la forma del resentimiento, de la envidia, de los celos, del odio destructor, el mal puede adquirir una fuerza considerable que desmenuza a su paso todo aquello que les permite a los seres humanos vivir juntos al mantenerlos a distancia unos de otros. (30)

El título de esta primera parte señala cómo ambos pensadores, Rousseau y Dostoievski, hubieran visto en el acontecimiento del 11 de septiembre una muestra clara de esa presencia del mal, sin pretender reducirlo a tortuosas convicciones religiosas o de otra índole.

Esta tesis es sustentada en tres pasos. El primero, titulado “La expulsión del mal en el modelo racionalista y en la sociología crítica”, muestra la manera como Claude Lévi-Strauss con el estructuralismo, así como su crítico, el sociólogo Pierre Bourdieu, buscaron explicar el fenómeno del intercambio de regalos entre los miembros de las sociedades arcaicas (Marcel Mauss: *Ensayos sobre el don*, 1924). Uno y otro, desde perspectivas opuestas, comparten un principio común: los seres humanos obran siempre buscando sus intereses, y es a partir de ahí como debemos tratar de comprender sus actuaciones.

En el segundo paso, “El mal como principio de explicación”, examina la distinción que establece Rousseau entre el “amor de sí” y el “amor propio”:

El amor propio es una fuerza de destrucción; escapa a la lógica del interés que es todavía la del amor de sí, aunque provenga de ésta: cuando los intereses «se cruzan», escribe Rousseau, del amor de sí brota el amor propio. (33)

De ahí que, sin la presencia del mal, “la filosofía política contemporánea de con frecuencia la impresión de irrealidad o de ingenuidad irónica”, comenta Dupuy, porque “ignora lo trágico de la condición humana, y que ésta no está poblada sólo con seres «racionales» y «razonables», que en verdad no necesitan nada para convivir decentemente sin degollarse” (37s).

Y en el tercer paso, “Anatomía del 11 de septiembre de 2001”, luego de examinar lo acontecido, así como la interpretación dada a los medios de comunicación por el líder de Al Qaeda, comenta:

Ben Laden revela lo que Bourdieu fue incapaz de ver, a saber, que esta «lógica» es la del mal, de la violencia y del resentimiento. (51)

Ahora bien, en lo que respecta a la segunda parte, “La artificialización de la ética”, en la que examina el primer caso, la colonización de la filosofía social por parte de la economía, Dupuy despliega su análisis en tres pasos. En el primero presenta la situación: “La Economistificación del pensamiento social y político contemporáneo”. En el segundo, “Kant entre los artefactos”, lleva a cabo una dura crítica a John Rawls:

El irenismo ingenuo, pomposo, académico y a veces ridículo de *Teoría de la Justicia* me parece hoy una falta contra el espíritu. No ver el mal tal como él es significa convertirse en su cómplice. (78)

Y más adelante remata:

Lo arbitrario es a la modernidad lo que el orden es a la tradición: aquello que escapa al dominio, aquello por lo que no hay que responder, lo que no se puede apropiarse, es decir, el lugar de la exterioridad. Si se comprende bien a Rawls, y sin caricaturizarlo mucho, el pobre en su sociedad buena no tendría que sufrir ningún complejo de

inferioridad, porque sabría que si es pobre es porque es tarado; y en cuanto al rico, no tendría razón para sentirse superior, porque sabría que tanto sus talentos como sus aptitudes son sólo medios que ha recibido de la naturaleza sin otro valor que el funcional de hacer más justa la sociedad. (90)

En el tercer paso, “Hobbes entre los autómatas”, examina al “adversario más serio de Rawls” (93), el neo-hobbesianismo, en la figura de David Gauthier (*Morals by Agreement*, 1986): la tarea consiste en

[E]ngendrar la autonomía como propiedad que emerge de manera espontánea de un mundo de individuos en guerra unos con otros, y que no tienen otra razón para obrar que el deseo de conservarse vivos y de asegurar su bienestar de individuos ‘egoístas’ (*self-interested*). (95)

La tercera parte, “La lotería en Babilonia”, estudia el segundo caso: el ritual democrático del voto, y lo hace esta vez en cuatro pasos. En el primero, “Sobre el azar como solución al problema teológico-político”, comienza señalando cómo el problema consiste en fundamentar el orden social por fuera de cualquier fundamento religioso, o en sustituir la fe con la razón. Comienza citando a Tocqueville:

En cuanto a mí, dudo que el hombre pueda alguna vez soportar simultáneamente una completa independencia religiosa y una plena libertad política: y me inclino a creer que si no tiene la fe, deberá someterse, y si es libre, deberá creer. (104)

Dupuy busca mostrar que la lógica de la exterioridad es imprescindible para la configuración de una sociedad, y que por ello el azar debe jugar en ella un papel decisivo, porque de lo contrario vendrían a imponerse formas asimétricas de dominación como la del señor y el siervo.

Sin mediación, sin un tercero que caiga de arriba, los seres humanos se verían librados a la fascinación de su propia violencia. (107)

Pasa luego, en “La razón impotente para captar el sentido del voto”, a mostrar cómo ha resultado imposible justificar racionalmente el mecanismo democrático del voto, porque en éste se encuentran al menos tres importantes paradojas:

La primera señala que la democracia exige concebir el interés general como una sumatoria de intereses particulares, lo que resulta en realidad imposible; pero esa imposibilidad es precisamente la que salva a la democracia, ya que salvaguarda siempre un espacio para lo arbitrario. La segunda paradoja se refiere a la introducción de lo cuantitativo mediante el mecanismo de la votación:

El discurso sobre al carácter científico de las encuestas hace creer que el voto es un procedimiento racional. Pero lo indecible que se produce por la influencia retroactiva que tienen las encuestas sobre sí mismas, y finalmente sobre el voto, demuestra el carácter ilusorio de esa cientificidad. (123s)

Y la tercera paradoja, la llamada “paradoja del voto”, viene a ser la más inquietante: aunque cada voto en particular pareciera ser insignificante con respecto a la globalidad, una elección podría decidirse por un solo voto.

En el tercer paso, “La lotería en América”, busca examinar esa “paradoja del voto” en el caso de las elecciones Norteamericanas del año 2000, cuando la decisión final dependió de un número casi insignificante de votos. Esta elección, dice Dupuy, logró acercarse al punto en cada individuo tuvo la expe-

riencia de que su voto era en realidad definitorio.

Su conexión con la «paradoja del voto» puede pensarse así. Según la teoría de la elección racional, cada uno, al preguntarse si va o no a votar, piensa en el caso, al que sólo puede atribuirle una posibilidad infinitesimal, en el cual su voto haría bascular el resultado de uno a otro campo. En este caso su poder sería fenomenal, pero acabamos de establecer que al mismo tiempo sería insignificante, ya que, con respecto al resultado global, no sería diferente a jugar a ‘cara o sello’. (135)

Por último, en un cuarto paso titulado: “Por una aproximación entre la antropología y la filosofía política”, Dupuy señala:

La lección que nos da la elección americana es que la democracia es en lo esencial un ritual, cuya eficacia depende ante todo de la participación unánime y del respeto escrupuloso de las formas. (144)

Y trae a colación las reflexiones de Marcel Gauchet acerca de las semejanzas alarmantes que pueden encontrarse entre el ideal de la democracia y sus desvíos totalitarios. Porque la modernidad ha buscado descartar toda fundamentación trascendente, y con ello traslada a su interior la división de la sociedad consigo misma que caracteriza la lógica de lo sagrado.

Largo tiempo se ha esperado que esta interiorización de la ruptura entre la sociedad y su Otro conllevaría lógica y necesariamente a una total reapropiación del ser colectivo por sí mismo. La historia de las sociedades democráticas, la toma de conciencia de su fragilidad constitutiva, las reflexiones sobre el fenómeno totalitario, parecieran mostrar que este ideal no sólo es irrealizable, sino profundamente peligroso. La

absoluta soberanía de un pueblo sobre sí mismo tendería paradójicamente a engendrar su contrario: la alienación más completa de esta soberanía por la concentración de un poder, que se vuelve ilimitado y arbitrario, en un lugar que se aparta radicalmente del resto de la sociedad. (147)

Con ello vemos que, al asumir la sociedad su propia justificación, el lazo social y el sentido de la vida comunitaria surgen de un orden humano, pero del que nadie puede apropiarse. Como lo formula Claude Lefort: “El lugar del poder se vuelve vacío” (148). Y es en torno a ese lugar vacío como se configura el orden social y político, con lo cual el rito de la votación muestra su verdadero significado. Pero, tal como se preguntaba Rousseau: “¿De dónde [se justifica] que cien que desean tener un amo tengan el derecho a votar por diez que no quieran tenerlo?” (153).

En la cuarta parte, “La mecanización del espíritu”, Dupuy recoge las conclusiones de su estudio. Esa mecanización no es ninguna novedad, pero

[C]on el auge de esos modelos de interpretación de lo humano por sí mismo, como lo han sido la economía, el estructuralismo y las ciencias cognitivas, esta visión del hombre ha conocido un impulso considerable. Lo más verosímil es que el siglo XXI habrá de consagrar esa tendencia. (159)

La raíces de esa tendencia a la mecanización del espíritu las ha buscado Dupuy en la forma como los seres humanos han venido afrontando el problema del mal, y de ahí el título del libro. Al considerarse como sometidos a mecanismos que los dominan, corren el peligro en convertirse en verdaderas máquinas “para escapar al sufrimiento que un ser humano semejante a una máquina pueda sufrir todavía” (159). En este proceso, las llamadas

“ciencias cognitivas” constituyen “la etapa más avanzada de esta gran metamorfosis” (180); pero lo novedoso de las mismas no es su concepción materialista, sino

[E]l tipo de máquina que ellas movilizan. No es ya la relojería de la mecánica racional [...]. El concepto de máquina que se halla en la base de las ciencias cognitivas es aquel que nace en los años treinta con los trabajos de Gödel, de Church y de Turing. Es el algoritmo o ‘máquina recursiva’, es decir, un procedimiento lógico que encadena operaciones siguiendo reglas fijas. (161)

Dupuy concluye señalando “un aspecto desconocido de la mecanización del espíritu” (162): la conexión que existe entre el individualismo racionalista que domina hoy en las ciencias humanas, y la crítica al humanismo metafísico elaborado por las ciencias humanas “a la francesa”. Este último, influenciado por ideas heideggerianas, rechaza con igual fuerza, aunque con razones diferentes, todo humanismo por hallarse contaminado de “metafísica”. Las dos tendencias, aunque en muchos aspectos contrapuestas, llegan al mismo resultado: la negación del sujeto: “ello piensa” viene a remplazar al “yo pienso” cartesiano. Sin embargo el resultado contiene una desconcertante paradoja que Dupuy formula así:

El hombre puede creerse hoy en día amo de su propio genoma. Por lo tanto, uno puede sentirse tentado a decir que nunca el hombre ha estado tan cerca de realizar la promesa cartesiana: él ha llegado, o casi, a ser amo y señor de toda la naturaleza, inclusive de sí mismo. [...] ¿Por qué, entonces, este poder «sobrehumano» del hombre sobre sí mismo es vivido aquí a la manera nietzscheana como la muerte del humanismo, y no como su apoteosis? [...] ¿A nombre de quién o de qué va el hombre a ejercer

ese excedente de poder sobre sí mismo? ¿A nombre de ese mecanismo ciego con el cual él se identifica? ¿A nombre de un sentido que él considera que no es más que apariencia o fenómeno? (171s)

Sólo un comentario final. La reivindicación que hace Dupuy del mal como una realidad que se nos impone, y que no estamos en condiciones de poder negar ¿no se identifica acaso con la visión de ese gran racionalista (¿e individualista?) que fue Spinoza? Porque ese mal, concebido como una fuerza que se apodera de nosotros, por una parte viene a quitarnos nuestra libertad, y, por la otra, sólo cabe pensar en contrarrestarlo mediante una mayor lucidez de nuestra conciencia. También el pensador judío buscó “naturalizar” al hombre, pero sin perder de vista en ningún momento el poder, relativo, pero no por ello irreal, que puede llegar a tener nuestra razón sobre nuestras pasiones.

JORGE AURELIO DÍAZ
Universidad Nacional de Colombia
jadiaz9@cable.net.co

Bernal, B. *El arte como acontecimiento. Heidegger-Kandinsky.* Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, 2008. 145 pp.

Este libro, recientemente publicado por la Universidad de Antioquia, recoge los resultados de una investigación llevada a cabo por Beatriz Elena Bernal, filósofa y actualmente profesora de la Facultad de Artes de dicha Universidad. El tema central: la filosofía del arte de Heidegger, y sus encuentros y desencuentros con la pintura y la teoría del arte de

Wassily Kandinsky. El objetivo del libro, como lo expone la profesora Bernal desde su introducción, es hacer un recorrido por los escritos principales de Heidegger en torno al arte –particularmente sus textos, conferencias y cursos de los últimos años de la década de 1930–, y mostrar cómo coinciden, se ven reflejados y parecen hablar a través de las obras y escritos sobre arte de uno de los primeros artistas abstractos del s. xx. De la misma manera, en ocasiones serán los textos de Heidegger los que, a la luz de las interpretaciones de Bernal, confirmarán las expectativas de Kandinsky con respecto a las posibilidades del arte en una nueva época.

Puede verse que la investigación de la profesora Bernal ha sido extensa, tanto con relación a Heidegger, como en lo que se refiere a Kandinsky. Con respecto al primero, la autora se ha tomado el trabajo de llevar a cabo un recorrido por todos aquellos textos en los que, a partir de un “giro” hacia la obra de arte, se llevará a cabo el replanteamiento de su posterior búsqueda filosófica –textos que van desde las diversas conferencias que se publicarían posteriormente bajo el título de “El origen de la obra de arte”, pasando por los cursos sobre la poesía de Hölderlin, hasta las muy posteriormente publicadas *Contribuciones a la filosofía*, y los ensayos alrededor de la pregunta por la técnica. En su lectura detallada de algunos de estos textos, la intención de la autora apunta a indicar una “filosofía del arte” en Heidegger que no podría desligarse de su “pregunta por el ser”, y, por consiguiente, dice ella, de la pregunta por la verdad como “acontecimiento-apropiador” [*Ereignis*]. La lectura de la profesora Bernal es, en este sentido, una lectura orientada al desarrollo de una propuesta concreta en Heidegger que, a partir

de un giro hacia el arte como acontecimiento descubridor y fundador, lo convierte en el tránsito y la apertura hacia “otro comienzo”, hacia una “nueva historia” de fundación del “*Dasein* histórico” (ver especialmente el capítulo 5 del libro). Éstas son las palabras de la autora. La pregunta que queda es si, quizás, en ellas no se refleja un afán por encontrar en Heidegger una propuesta similar al “mesianismo” característico de los textos sobre arte de Kandinsky. Y, más allá de ello, si la misma aproximación al Heidegger de la época no requeriría de una mirada crítica que, aprovechando la distancia, pudiera nutrirse incluso de textos posteriores heideggerianos, donde quizás este “mesianismo” deba releerse a la luz de nuevos y distintos matices.

En lo que respecta a los textos de Kandinsky –más que a su obra pictórica, que aparece sólo a través de unos contados ejemplos a lo largo del libro, con unas buenas imágenes a color como soporte–, la profesora Bernal atiende cuidadosamente a los distintos recorridos teóricos del artista. No es fácil seguirle la pista a un escritor que, como Kandinsky, escribía “sobre la marcha”, y proyectaba en sus textos cada vez nuevos intentos de respuesta a sus interrogantes. En este sentido, la autora logra proponer una imagen más o menos unificada de la posición de Kandinsky frente al arte, haciendo énfasis sobre todo en su proyecto de “unificación de las artes” y en el anuncio de una “nueva época espiritual” para la que el arte “concreto” sería la preparación. Sucede, no obstante, que en su intento por conectar a Kandinsky con otras figuras de su tiempo –Worringer, por ejemplo, o Schönberg–, queda finalmente desdibujada la comparación prometida con Heidegger (esto pasa sobre todo en el capítulo 6); o, por el contrario –como

sucede en los primeros capítulos–, la voz de Kandinsky queda opacada por la preeminencia de la filosofía heideggeriana y su posible discurso –un tanto forzado– acerca de la pintura de Kandinsky.

El libro de Beatriz Elena Bernal termina cayendo así en los riesgos que suelen correrse al llevar a cabo una comparación: en lugar de iluminar a cada uno de los autores con la voz y la riqueza de las intuiciones del otro, se opacan las particularidades de cada uno a la luz de comparaciones que quizás terminen resultando forzadas. Esto se hace evidente en la primera parte del libro, donde el título mismo ya sugiere una irrupción de la filosofía heideggeriana en la teoría del arte de Kandinsky: *Arte y verdad*. Es ya difícil hablar de algo así como “lo verdadero” en la obra pictórica de Kandinsky. La autora parece consciente de ello, por supuesto, pues dedica gran parte de los dos primeros capítulos a mostrar en qué sentidos debe entenderse aquí la noción de verdad –a la luz de la noción de *alethéia* y del combate mundo-tierra presentes en “El origen de la obra de arte”. Sin embargo, en el momento de poner en escena a Kandinsky, las aclaraciones preliminares no sólo parecen cobrar un sentido distinto, sino convertirse en “herramientas” para abordar, describir y “narrar” lo que sucede en las obras *Composición VII* (1913) y *Círculo azul* (1922). No sólo no se les permite a las obras mostrarse por sí mismas, en toda su riqueza de colores y composición –y con la ayuda de palabras del mismo Kandinsky, por ejemplo–, sino que se las fuerza a hablar un lenguaje que resulta, por la manera misma de exponer, completamente ajeno a ellas. Así, la obra *Composición VII* termina reducida a ser una especie de “anuncio” de un acontecimiento histórico por venir:

[...] [E]sta obra no habla de lo trágico en sí, sino de su presentimiento; quizás de lo

trágico cósmico al desatarse una tormenta incontenible que azotará a la humanidad; desastre espiritual reservado para los hombres de una época agitada. Aunque la pintura no alude directamente a la guerra, sí parece presentirla, y quizás por eso se la ha denominado *Guerra en el aire*. (19)

No sólo resulta curioso ver cómo esta composición de Kandinsky es “narrada” en estos términos, cuando su intención parece ser más bien y justamente la de salirse de toda posibilidad de *narración* (a este respecto resulta mucho más apropiado “el enmudecer” propio del arte moderno, del que habla Gadamer, y que la autora también citará en capítulos siguientes), sino que parece ser además extraño que esta descripción se dé justamente en el contexto de un intento por responder a la pregunta acerca de “¿cómo sucede ese ponerse en obra de la verdad en una pintura concreta como *Composición VII*?” (17). ¿Es a esto a lo que se refiere Heidegger con el ponerse en obra de la verdad en el arte? ¿Puede terminar siendo ejemplificado en una manera tal de “narrar” lo que “sucede” en un cuadro abstracto?

Es similar en este sentido el caso de *Círculo azul*, en el segundo capítulo del libro, en el que la autora pretende “traducir” las nociones de mundo y tierra a la lucha entre colores y figuras en el cuadro. Por ejemplo:

[L]a apertura de un mundo se abre en la configuración de esta obra en la que emerge la tensión de la línea curva y la recta, la alternancia del círculo y el triángulo, y la presencia del amarillo cálido y el azul frío. (33)

Y más adelante:

[...] [A]quí tiene lugar el combate entre mundo y tierra que no cesa en su movilidad en reposo; el negro casi velado de la parte superior izquierda parece decidido a avanzar sobre la superficie del plano, mientras la

esfera azul, en su movimiento concéntrico, tiende a sobresalir por su claridad sostenida y vibrante, oponiéndose a la nada insonora del negro como silencio definitivo de la muerte o ausencia de futuro. (34)

Puede verse, por un lado, la gran sensibilidad que reflejan las descripciones de la autora frente a la obra de Kandinsky. Lo que choca es precisamente la comparación: la reducción de las nociones heideggerianas a elementos pictóricos concretos en la obra de Kandinsky, convirtiendo así a las primeras en una especie de “gramática” pictórica, y a los últimos en “traducciones” de esas nociones tan difíciles de interpretar en Heidegger. Mundo y tierra no son simplemente formas puestas en juego en la composición; así como las disonancias y armonías de las formas y colores de los cuadros de Kandinsky parecen no saber nada de esa “lucha primigenia entre el ocultamiento y el desocultamiento del ser”, de la que habla Heidegger.

La segunda parte, *Arte y técnica*, resulta mucho menos forzada en la comparación, pero esto parece deberse al hecho de que allí se renuncia a la intención de comparar –al menos explícitamente–, y se presenta más bien a cada uno de los protagonistas en sus esferas, contextos y lenguajes propios. Así, el tercer capítulo se dedica a desarrollar la relación entre una filosofía del arte en Heidegger y su pregunta por la técnica, revelando aspectos interesantes de dicho hilo conductor. Independientemente de qué tan discutibles sean o no las sugerencias de la autora en este apartado, su lectura resulta cuidadosa y bien estructurada. Las relaciones entre *physis* y *techné*, la pregunta por la esencia de la técnica, y el “paso atrás” sugerido por Heidegger en algunos de sus escritos en relación con un concepto originario de arte, son algunas

de las cuestiones que quedan expuestas aquí con claridad. Quizás haga falta, como se sugería anteriormente, cierta distancia crítica. El lenguaje se torna a veces, también, excesivamente “heideggeriano”. Pero la lectura de estos apartados puede resultar muy interesante como introducción y contextualización para un lector que no se encuentre del todo familiarizado con esos textos de Heidegger.

El cuarto capítulo cumple la misma función, esta vez en relación con Kandinsky y su crítica al excesivo materialismo en el arte de su época. Queda claro –aunque sólo tácitamente, pues la autora apenas sugiere, sin desarrollar explícitamente, una comparación–, que la posición de Kandinsky respecto a las posibilidades del arte de su época y del advenimiento de un tiempo espiritual es mucho más optimista que la mirada heideggeriana de la técnica. El apartado dedicado a Worringer parecería tener la intención de acentuar ese optimismo, pero sucede allí lo mismo que en otras secciones del libro: las relaciones entre un acápite y otro se desdibujan, dejando casi inconnexos los apartes entre sí. No obstante, el capítulo despierta el interés, y recoge una parte muy importante de los desarrollos del pintor en torno a sus primeras manifestaciones de arte abstracto, y su búsqueda por justificar teóricamente el nuevo estilo.

Finalmente se llega a la tercera parte del libro, donde tendría que estar desarrollada a cabalidad la tesis anunciada desde el principio: *Arte y acontecimiento apropiador*. El capítulo cinco, a pesar de convertirse, como se sugería ya más arriba, en una lectura quizás excesivamente “mesiánica” de la propuesta heideggeriana en las *Contribuciones*, es el mejor logrado de todo el libro. Presenta un dominio extenso de los textos de Heidegger

de la época, y desarrolla la noción de acontecimiento, central en la propuesta general del libro. Parece incluso, en algún momento, quedar sugerida una tesis, que sin embargo no es desarrollada: la idea de que la filosofía heideggeriana, al comenzar a preocuparse por la obra de arte, sería ella misma también como una pintura de Kandinsky, en la que las resonancias e interludios prepararían para la apertura de un “nuevo horizonte” (cf. 91). Aquí no es ya la noción lo que habla en la obra, sino su “silenciamiento” (id. 94), introduciendo con ello elementos que parecerían ser más apropiados que aquellos utilizados en los primeros capítulos para una “mirada” a la particularidad de la obra de Kandinsky.

El sexto capítulo deja anunciada, pero sin resolver, una tesis que, en su misma formulación, resulta ya lo suficientemente problemática: la idea de que en el proyecto de Kandinsky de una “unificación de las artes” podría leerse una posible interpretación de la afirmación heideggeriana “todo arte es en esencia poema”. La autora sugiere que lo segundo parece ya anunciar o traer consigo el proyecto de unificación de todas las artes, tal y como intentará llevarlo a cabo Kandinsky en proyectos como el de *Sonoridad amarilla*, durante sus años en la Bauhaus. El capítulo, sin embargo, no se dedica a sostener la plausibilidad de esta lectura, sino que describe a grandes rasgos el sentido del proyecto de Kandinsky y sus relaciones con Schönberg –determinantes para esta idea de unificación. Deja al lector, por lo tanto, con el sinsabor de no haber resuelto los problemas sugeridos.

Es ésta también la misma sensación que queda, en general, después de haber leído el libro en su totalidad. Un título tan sugestivo requeriría de respuestas

mucho más contundentes, desarrollos más cuidadosos, y una comparación que iluminara las preguntas de las que parten ambos autores, antes que opacar sus proyectos a la luz de conceptos ajenos a sus propuestas. La autora muestra un buen manejo de los textos, y puede verse que el libro es el resultado de un proyecto extenso de investigación; pero sería interesante comprender cómo pretende escapar a las críticas que aquí se le han formulado. Podría ser el comienzo de un diálogo fructífero entre dos autores que, como Heidegger y Kandinsky, parecen tener aún tanto que decirnos.

MARÍA DEL ROSARIO ACOSTA LÓPEZ
Universidad de los Andes
maacosta@uniandes.edu.co

