

La razón que nos asiste a los segundos: música, política y estética en los himnos nacionales de América Latina

CHRISTIAN ESCOBAR JIMÉNEZ

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

RESUMEN

Aparentemente, en varios países de América Latina existe el mito de la calidad artística de los himnos nacionales de cada país, incluso adjudicándoles un lugar privilegiado en un *ranking* apócrifo encabezado por *La Marsellesa*, el himno nacional francés. Desde un esbozo del concepto moderno de arte, como expresión única e irrepetible, confrontado con la idea de *tópoi*, se puede explicar el porqué de tal mito y cómo funciona a la perfección en la consolidación de nuestros Estados nacionales y su ideal republicano.

PALABRAS CLAVE: himnos nacionales en América Latina, arte en la modernidad, sistemas políticos, *tópoi*, *La Marsellesa*.

ABSTRACT

Apparently, in several Latin American countries the myth exists of the artistic quality of national anthems of each country, even awarding them with a prime spot in an apocryphal ranking headed by the Marseillaise, the French national anthem.

From an outline of the modern concept of art, as a unique and unrepeatable expression, confronted with the idea of *tópoi*, the reason for such a myth and how it works perfectly in the consolidation of our national states and their republican ideal, could be explained.

KEYWORDS: National anthems in Latin America, art in modernity, political systems, *topoi*, *Le Marseillaise*.

INTRODUCCIÓN

DESPUÉS DE LA grabación de más de doscientos himnos para que, eventualmente, fueran tocados durante las ceremonias de premiación de los Juegos Olímpicos de Londres, el diario londinense *The Telegraph* publicó un artículo que contenía una lista con los diez peores himnos por su calidad, seleccionados sin ningún criterio fijo aparente, pero de los que sí se daba una escueta explicación del porqué de tal designación. Fieles a la fijación anglosajona con los *rankings*, el comité a cargo de la grabación, bajo la dirección del compositor Philip Sheppard, elaboró la lista en la que constaban dos himnos de América del Sur: el uruguayo y, curiosamente, el colombiano.

Esto, sobre todo en el caso del himno colombiano, constituye un auténtico golpe bajo, con trascendencia internacional, para todo un símbolo de orgullo nacional, que podía, hasta entonces, vanagloriarse de ser el segundo mejor del mundo. Claro, en el nuevo catálogo no se niega el mito, sino que se coloca al himno en las antípodas de la anterior escala clasificatoria. Ahora bien, el objeto de este artículo no es hablar de este dudoso *ranking*, sino más bien atender a las curiosidades del extendido mito de que cada uno de nuestros himnos nacionales es el segundo mejor del mundo.

A mi modo de ver, las curiosidades del mito pasan por dos frentes: el primero es su extensión a lo largo de nuestra región, con sus obvias adaptaciones y variantes nacionales. Como todos sabemos desde la escuela, los ingleses solo han venido a recalcar el error colombiano, porque arbitrariamente nos habían usurpado el puesto que, a su vez, por antojo nacional, nos habíamos adjudicado. La afirmación inglesa, si bien no viene a darnos la razón, por lo menos se la quita a nuestros vecinos. En segundo lugar, y esto es lo más atractivo de todo, es que, salvo ciertas excepciones, *La Marsellesa* siempre ocupa el primer puesto del *ranking* apócrifo. Creo que allí radica lo interesante de nuestros provincianos chovinismos.

Lo que me interesa responder es ¿qué se esconde detrás de ambas afirmaciones? Si bien existen variantes en las que se incluyen al himno de Estados Unidos en primer lugar o al famoso *God Save the King* (o *queen*, según sea el caso), son versiones que no dejan de incluir al himno francés y son menos generalizadas.

Dentro de estas excepciones se puede establecer cierta diferencia en el caso argentino, que, por un lado, reconoce a *La Marsellesa* como origen del

género, pero, por otro, ubica al himno de ese país, compuesto por López y Parera como precursor de una música verdaderamente nacional. El himno fue un encargo del Estado de la época de los triunviratos nacionalistas de ese país y encaja en los fervientes ideales independentistas de entonces y en la consolidación de un Estado nacional. Si bien *La Marsellesa* es una composición más antigua, el himno argentino fue declarado música nacional de ese país en 1813, mientras el actual himno francés solo alcanzó tal estatus en el siglo XX.¹

Por otra parte, la mayoría de los himnos nacionales de nuestros países son obras ya posteriores a la constitución del Estado-nación y en la cual participaron, sobre todo en lo que respecta a la música, compositores extranjeros con más contacto con los tópicos europeos impuestos por los himnos de Francia e Inglaterra. Tal es el caso del himno mexicano, compuesto en 1853, oficial desde el siglo XX, con música del catalán Jaime Nunó; el himno ecuatoriano, de 1866, adoptado en 1870, con música del corso Antonio Neumane; el himno italiano, compuesto en 1887 por el italiano Oreste Sindici, y oficial desde 1920; el chileno, adoptado en 1847, con música del catalán Ramón Carnicer i Battle; el uruguayo, de mediados del XIX, con música del austrohúngaro Francisco José Debali; el de Bolivia, de mediados del XIX, con música del italiano Leopoldo Benedetto Vincenti, y así por el estilo.²

Mi respuesta al origen de tales afirmaciones nace de tres fuentes: del concepto, la taxonomía y los objetivos del arte en la modernidad; del análisis de la música como programa político y de la emulación de nuestros sistemas políticos poscoloniales a los implantados en Europa tras la caída del viejo régimen.

Si bien los orígenes de una aseveración de este tipo son imposibles de rastrear, podemos ver ciertas conexiones evidentes y así ensayar respuestas simples; que quizá no sean las acertadas, pero que en el contexto de las fuentes que he citado resultan lógicas. En el presente artículo no pretendo hacer una revisión exhaustiva del concepto de arte, pues excede ampliamente los límites de un escrito de este tipo; lo que hago, más bien, es presentar la oposición

-
1. Esteban Buch, *O juremos con gloria morir: una historia del himno nacional argentino* (Buenos Aires: Eterna Cadencia: 2013). El autor afirma que *La Marsellesa* fue conocida en el Río de la Plata desde finales del siglo XVIII.
 2. Como excepciones importantes en cuanto a los años de composición y origen de los compositores podemos citar a los himnos de Perú y Venezuela, creados en los años de la revolución independentista por músicos locales, ciertamente influidos por el "espíritu positivo" de ese entonces, como lo llamó Leopoldo Zea.

kantiana entre el arte y la ciencia como dos formas diferentes de experiencia ante el mundo de lo sensible. La decisión de partir de la discusión kantiana no es, claro está, del todo arbitraria, y obedece a la brillante síntesis que logra Kant sobre tales conceptos como pilares de la modernidad y que da elementos de juicio para responder a la pregunta planteada al inicio, y para entender a la “creación artística” como elemento único e irrepetible, al contrario de sus emulaciones.

UNA BREVE IDEA DE LA FUNCIÓN DEL ARTE EN LA MODERNIDAD

Aunque resulta complicado unificar un concepto de arte, podemos remitirnos a la acepción kantiana, cuyas preceptos centrales responden –sobre la función del arte exclusivamente–³ no solo a los términos en los que se enmarcan los propósitos de este artículo, sino que son extensibles a posturas tan opuestas como la hegeliana y la de la Escuela de Frankfurt y sus herederos, por poner un ejemplo. Entendemos al arte, en sentido sucinto, no tanto en su definición, sino en su función de representación o mimesis de una experiencia estética individual e irrepetible, en contraposición, obviamente, a la duplicación falsificadora del objeto artístico.

En una simplificación de la división kantiana del mundo podemos hacer una oposición entre el mundo de lo indeterminado y apriorístico, y el mundo de lo determinado y que conocemos de forma posterior y solo a través de la experiencia. Mientras el primer mundo, el indeterminado, se presenta de forma innata a través de la razón pura, el mundo concreto solo es posible de aprehenderlo a través de la experiencia sensible y el aprendizaje del mundo, que llena de contenidos a las formas innatas que permiten, a su vez, comprenderlo.⁴

Cada mundo se representa por dos realidades fundamentales. En el primer caso, el mundo inteligible es el de la libertad, mientras el mundo exterior

3. Quiero hacer hincapié en que las similitudes sobre la “función” del arte son muy estrechas entre el idealismo y la escuela marxista de Frankfurt o entre ciertos estructuralistas o críticos de la posmodernidad, como Bachelard o Vattimo; pero la similitud solo persiste en eso. La división del mundo al estilo kantiano, huelga decir, es a lo que los materialistas están opuestos, pero, en todo caso, sería una disputa que no elimina al argumento central de la “función” del arte como experiencia individual e irrepetible.

4. Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura* (Madrid: Tecnos, 2006).

es aquel de la naturaleza. Cada uno está separado y constituido por sus propias leyes; entendiendo también que cada cual se nos presenta a través de nuestras diferentes capacidades, ya sea desde nuestra necesidad de trascendencia o de conocimiento, y de nuestra necesidad de satisfacer las apetencias naturales.

En la *Crítica del Juicio*,⁵ Kant nos dice que no podemos entender a la naturaleza desde la libertad, o viceversa. La naturaleza se explica desde una experiencia particular que, sin embargo, puede ser reducida a leyes generales que gobiernan a cada uno de tales particulares. Las estructuras *a priori* de la razón pura como espacio, tiempo, categorías, ideas y esquemas permiten tal reducción, nos dejan entender las regularidades que subyacen en los objetos concretos del mundo. Para poder trascender la experiencia única de tales accidentes particulares, establecemos leyes que pueden ayudarnos a explicar a cada individualidad aprehensible.⁶ Para ello existe la ciencia y ese es su papel, ella se encarga de comprender las regularidades del mundo, aquello que se repite.

Las leyes de la ciencia –concepto en desuso en la epistemología actual– permite extraer las causas y determinaciones y elevar los hechos individuales a conceptos abstractos que los expliquen. La ciencia se levanta como el medio que tiene la razón pura para aprehender las determinaciones de este mundo sensible. Todo lo susceptible a la sensorialidad humana obedece a determinantes de causa-efecto. Este es el proceder de la ciencia. Así, por simple lógica –el medio del que dispone la razón pura–, la mayoría de nosotros podemos explicarnos cosas que ni siquiera nos constan, o que las hemos vivido en contadas ocasiones. La ciencia se erige necesariamente como un conocimiento cuya experiencia puede y debe ser multiplicada y extendida desde lo universal a los particulares, y a la inversa. Esto nos habla del comportamiento “natural” de las cosas en el mundo, de ese estar en el mundo, en la incomprensible reformulación heideggeriana.⁷

Más allá de cualquier divergencia epistemológica, esta forma de concebir la ciencia nos permite diferenciarla del procedimiento artístico, en tanto que producto solo reductible en su individualidad, así como irremplazable y no duplicable. Si la ciencia es el mundo de lo natural, el arte se presenta como el otro campo, el de la libertad. El arte, como forma, no puede ser reducido a ley o reproducción continua e invariable, pues perdería su condición de ex-

5. Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1997).

6. *Ibíd.*

7. Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (Madrid: Trotta, 2012).

perencia única y personal. El principio de finalidad no es un constitutivo de la naturaleza, nos dice Kant, es algo que no está en ella, sino en la realización misma de la potencia de lo humano a través de la libertad.⁸ En última instancia, es la libertad lo que importa, y el arte es una manifestación que nos acerca a entenderla. Si bien el ámbito de realización de la libertad halla sus campos en la historia –y la política, por ende–, en el arte persiste la posibilidad de realización de esa experiencia estética que afirma nuestra libertad individual.

De acuerdo a Kant, dentro de los pasos de lo general a lo particular está lo estético: aquella finalidad de la forma; la imaginación trascendental que se presenta como experiencia común entre el objeto y lo humano.⁹ Lo estético es aquello que el sujeto experimenta al ser afectado por una representación particular del mundo y que a la vez nos conecta con todo aquello que pertenece a él. Lo estético, por ello, no solo es una cuestión de vivencia individual, también es algo que nos remite a una experiencia que debe ser común, pues se mueve en una intersubjetividad que nos compete a todos.¹⁰

Para Kathia Hanza, Kant nos dice que lo estético nos afecta no solo por la forma o lo bello, sino también nos afecta a un sentimiento sobre la forma y sobre lo bello, cuestión que solo es posible ya como experiencia individual de lo humano.¹¹ Lo general se dirige a lo particular, entre otras cosas, a través de lo estético. El individuo comunica a otros pares su universalidad en su propia relación estética y la plasma en el arte. Esa cualidad trascendental es común, pero la manifestación es individual.¹²

Así, la producción de la obra entendida como formato no solo la hace perder su cualidad artística, sino que además tampoco comporta elementos para formular saberes comunes y explicativos sobre esta. El objeto o la “cosa” artística es creada, y por ello se remite a un acto personal y cambiante, por lo que la repetición de una obra –mucho menos la reproducción artesanal o industrial– no es arte (claro, la originalidad en este sentido no es condición suficiente para que algo sea arte).

8. Kant, *Crítica del juicio*.

9. *Ibíd.*

10. Kathia Hanza, “La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público”. *Revista de filosofía*, vol. 64 (2008): 49-63.

11. *Ibíd.*: 54.

12. Por supuesto que el problema estético desde Kant es muy complejo, pero limitaremos uno de sus aspectos a los fines de este trabajo.

LA MARSELLERA: EL ESTABLECIMIENTO DEL MODELO

Después del “Viejo Régimen”, el naciente proyecto político francés construyó un Estado y una ley que permitiría empatar la libertad individual con la construcción de lo público; que abarcara todo lo concerniente al hombre como individuo, pero en su función de ciudadano, es decir, de ente social. Así, se buscaron nuevas formas de expresión que permitieran enlazar los ideales republicanos, los derechos civiles y las exigencias populares de participación en el Estado y en lo público. En este ámbito, la “regeneración del pueblo”, tal como lo dirá el *Chronique* de París de julio de 1790,¹³ necesitaba de un nuevo lenguaje que compendiará estos elementos, un nodo simbólico, algo que sobrepasara lo estático de los blasones y las banderas. La respuesta estaba en la música: “los primeros cantos de todas las naciones han sido cánticos o himnos”, decía Rousseau.¹⁴

Los himnos permitían superar la pasividad contemplativa de la canción y convertirla en el nuevo clamor popular. La música permitía la conjugación de “todas las voces” en los ideales comunes, y convertía al arte en expresión del deber mancomunado. El himno tenía la potencialidad de ser esa ligazón de lo estético y lo artístico de la visión kantiana. Así, *La Marsellesa*, conjuntamente con el “Dios salve al Rey”, conjugaron los nacientes ideales de los nuevos Estados europeos, y de los modelos políticos a los que representaban. En el año de 1793 se crea en París el Instituto Nacional de Música, al cual compositores como Cherubini o Gossec contribuían con himnos de carácter marcial, los que estaban encaminados a ser la música de las nuevas fiestas republicanas. Pero por sobre la obra de estos compositores “profesionales” se erige la obra del aficionado Rouget de Lisle, autor de *La Marsellesa*, que al incorporar el siguiente estribillo a su obra, le da un nuevo sentido político a lo que antiguamente fue el coral religioso.

Aux armes, citoyens! (¡A las armas, ciudadanos!)
Formez vos bataillons! (¡Formen sus batallones!)
Marchons! marchons! (¡Marchemos, marchemos!)

13. Citado en Esteban Buch, *La novena de Beethoven: historia del himno político europeo* (Barcelona: Acantilado, 2001), 53.

14. Citado por Buch, 50.

Qu'un sang impur (Que una sangre impura)
Abreuve nos sillons! (Riega nuestros surcos!)

Este estribillo que sintetiza los ideales del honor en la batalla, repite los tambores propios de la música marcial. Dentro de su concepción y de su carácter performativo, este himno está pensado para crear efectos sonoros que aludan al canto popular y al ideario de lo colectivo.¹⁵ Este formato de estribillo conjuga las palabras de los ideales republicanos con intervalos melódicos fácilmente cantables por todos. Esta música compuesta por alguien del pueblo para el pueblo, termina por establecer el nuevo modelo de música política en Europa.

La Marsellesa, escrita en el año de 1792 y adoptada como himno nacional de la nueva República en 1795, deja de ser música nacional después de la restitución monárquica de Napoleón III, hasta la instauración de la III República, en 1958 (el símbolo es tal, que fue prohibida durante el gobierno de Vichy).

Así, desde sus inicios, el himno francés funge como modelo de representación de los ideales republicanos y de los derechos del hombre, cuya influencia, como todos sabemos, se extendió a lo largo del mundo; ya sea como proyecto político o civilizatorio.¹⁶

La remisión a lo francés, en el caso de América Latina, no solo se construye desde un imaginario libertario que empataba con las luchas criollas por establecer Estados independientes de la Corona española –enemiga de la francesa–, sino además a todo un proyecto civilizatorio: el de la modernidad ilustrada y el de la visión positivista de la forma de entender el mundo, su evolución e historia. Como diría Augusto Comte en su célebre “Curso de Filosofía Positiva”, se pasa de lo mítico y religioso a lo científico, de la oscuridad de la Iglesia a la luz del Estado, de la servidumbre a la ciudadanía. Pero estos elementos se asientan también sobre el pasado, sustituyen imaginarios históricos, el Estado y la luz son citados con el mismo fervor religioso que cualquier Iglesia.

El himno francés es el epígono de esta visión del mundo. Si en lo político la República francesa instaura un modelo político (no así el modelo presidencialista que tiene otro cuño) común a los ilustrados de América, uno de

15. *Ibid.*, 61.

16. Immanuel Wallerstein, *El futuro de la Civilización capitalista* (Barcelona: Icaria, 1997), 14-20.

los símbolos fundamentales de ese modelo, *La Marsellesa*, se consolida como un patrón ideológico y formal para las canciones nacionales.¹⁷ Este molde se establece como un tipo determinado de “objeto artístico”¹⁸ cuya repetición se conoce como *tópoi*,¹⁹ es decir, como un arquetipo ya dado que sirve como base para cualquier reproducción posterior. El problema del molde es que, tal como dice Eco en la misma línea kantiana: “la tipicidad es la negación del arte”.²⁰

Este tipo, o *tópoi*, además de contener una obvia exaltación de las gestas nacionales y las batallas revolucionarias o independentistas, introduce al pueblo como único actor indivisible. Mientras en el sistema político, los individuos –ciudadanos– construyen la sociedad, su suma simple no es suficiente para entender el espíritu representado en el soberano. El coral del estribillo representa el *tópoi* del soberano.

De *La chanson de Roland*, u otros cantos de gestas heroicas de individuos excepcionales en el medioevo francés, hasta la aparición de la novela moderna en el siglo XIX, se hace un paréntesis para constituir una nueva forma de personaje que permita exaltar las glorias populares, a los verdaderos gestores de la República. El personaje es la colectividad en sí misma. Esta visión del arquetipo de lo colectivo también está detrás de la construcción de los personajes en la novela decimonónica en Francia. Podemos poner por ejemplo a los célebres Julien Sorel o Jean Valjean.

Esta exaltación de las gestas y la construcción de un único personaje no individual se traduce en la composición coral de las obras, que difieren, por ejemplo, de las óperas con base italiana, extendidas ampliamente por toda Europa en el siglo XVIII, en donde el acento está en las arias que representan el canto del individuo, el lamento del héroe. La anulación de la heroicidad individual no se traduce en el desconocimiento de los prohombres, sino en que cualquier gran hombre lo es por su servicio y deber a su pueblo, por su reconstitución individual como ciudadano. El coro –el himno– es el símbolo

17. Esteban Buch, *La novena de Beethoven...*

18. Por otra parte, quedamos fuera de la discusión de la real validez artística de *La Marsellesa*, la obra fundamental. Pues, como hemos mencionado, el carácter fundamental, digamos la “inspiración primera”, no es condición suficiente para que algo sea considerado como arte.

19. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Destino, 2007), 220-229.

20. *Ibíd.*, 225.

del pueblo en el unísono,²¹ es la afirmación de la individualidad en un seno mayor, el pasar de liberto a ser libre a través de una relación profunda con lo colectivo representada en el Estado.²²

En el caso de los países de América Latina, las historias que se narran en las letras de los himnos encuentran sus elementos temáticos en las guerras de Independencia, en las que la influencia francesa y ciertos rasgos del pensamiento republicano son definitorios. Existe una infinidad de elementos que nos ayudan a disociarnos del antagonista y erigirnos fácilmente como protagonistas, romper con Europa solo para quedarnos en ella.

Ahora bien, los contenidos son claros y evidentes, así como su necesidad y función (en términos simplificados), pero qué hay de la forma. Un himno suponía una transición laica de los coros religiosos hacia objetivos y temas diferentes, con una evolución formal, obviamente acorde a los cambios en el contexto general del arte. En lo musical, el uso formal coincide con la transición del clasicismo al romanticismo, que también tenía una concomitancia con la reposición de timbres sonoros que creaban atmósferas más marcadas de grandeza. La suavidad clásica de los instrumentos de cuerda es reemplazada por la fastuosidad de los bronce y los vientos, como formas más épicas, descriptivas o programáticas de representación. El uso de estos efectos tendría una repercusión clara en los romanticismos nacionalistas de Berlioz, Wagner o en la escuela rusa.

Por otra parte, la armonía tiene una simple función de sostén de la melodía, fuera de toda sofisticación académica, con una línea melódica de intervalos simples y más cerrados para que pueda ser cantada por todos. En lo literario, la reproducción épica, en versos rimados y grandilocuentes, de estilo clásico pero con contenidos románticos, es la norma también. Así, *La Marsellesa* edifica el *tópoi* de los himnos republicanos como obra primera (hay otros antecedentes pero no significativos para nosotros en Inglaterra) y fundacional.

Si se sigue lo expuesto, la conclusión termina siendo muy simple y obvia. Si presentamos a *La Marsellesa* como el objeto artístico primigenio (algo discutible, porque a su vez el arte no tiene función) y a la vez como la base de un *tópoi* posterior, termina siendo, por un lado la única, y por otra, la opera prima. Así, todos los demás son copias, y, por ende, son los segundos. *La Marsellesa* es el *tópoi* de nuestros himnos, porque además de lo artístico

21. Esteban Buch, *La novena de Beethoven...*

22. Zygmunt Bauman, *Libertad* (Buenos Aires: Losada, 2010).

como forma, ella representa el símbolo de las ideas republicanas trasvasadas a nuestros países. *La Marsellesa* funciona como una conjunción perfecta de los conceptos ilustrados y del posterior positivismo histórico; del republicanismo francés; del romanticismo en ciernes; todos ellos con muy buena reputación en nuestras tierras, porque se sintetizaban en el modelo europeo comprendido como “deber ser”.

CONCLUSIÓN

Como había dicho, la no repetición de un *tópoi* es una condición necesaria, mas no suficiente, para que el objeto artístico sea tal. Otra condición es la anulación de un sentido utilitario-funcional. En el caso de los himnos este carácter funcional es claro, pero la particularidad de *La Marsellesa* es el establecimiento del modelo a seguir de los demás himnos que se enmarcan en toda duplicidad, ya sea en lo artístico o en lo político. La duplicidad del sistema político obedece también a un modelo y a casi ninguna especificidad nacional. Tal duplicidad e incorrespondencia se sucede en todos los niveles. El ideal republicano, del cual el himno es apenas un elemento, se corresponde apenas a un ideal romántico, a un *ethos* que rebasa la realidad para reconfigurarla permanentemente en base al modelo. De esta forma, uno puede hallar una explicación al mito, que se desvanece en la presunción de calidad de nuestros himnos, que los ubica como segundos en un *ranking* mundial y que alimenta nuestros sentimientos nacionalistas. Nuestros sistemas políticos y sus símbolos son copias del francés, eso es obvio, todos somos segundos, pero lo no tan evidente es que no lo somos de la forma ordinal que la gente cree, es decir, por nuestra calidad después de los mejores, sino por nuestra emulación constante de los primeros. Nuestro mito que revela un dudoso orgullo más bien delata, quizá sin que lo sepamos, en el caso particular de los himnos, lo que en verdad queremos ser. *

Fecha de recepción: 26 de enero de 2015
Fecha de aceptación: 17 de marzo de 2015

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt. *Libertad*, Buenos Aires: Losada, 2010.
- Buch, Esteban. *La novena de Beethoven: historia política del himno europeo*. Barcelona: Acantilado, 2001.
- . *O juremos con gloria morir: una historia el himno argentino*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Comte, Augusto, *Curso de filosofía positiva*. Buenos Aires: Orbis, 1980.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: De Bolsillo, 2007.
- . *La definición de arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Tecnos, 2006.
- . *Crítica del juicio*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1998.
- . *Observaciones acerca de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza, 1997.
- Hanza, Kathia, “La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público”. *Revista de Filosofía*, vol. 64 (2008): 49-63.
- Wallerstein, Immanuel. *El futuro de la civilización capitalista*. Barcelona, Icaria, 1997.