

De cronotopos y crono-utopías notas para un museo en el no-tiempo y no-lugar

Ponencia

Jorge Echavarría Carvajal

Resumen

En el contexto de la modernidad, la institución del museo, apoyada por los mecanismos de la restauración, la patrimonialización y la historia del arte, constituye una de las formas fundamentales del aparecer de las obras de arte, integradas al presente, en un proceso de selección y de descarte, que las hace inocuas. El museo ofrece una forma narrativa sin facetas inquietantes, a la que accede el público con actitudes premodernas, que pueden asociarse a las antiguas prácticas religiosas en la búsqueda quimérica de un ennoblecimiento del espíritu. Frente a las vanguardias surgen fuerzas moderadoras como la crítica y la teoría estética, que permiten al museo inmortalizar algunos de sus productos mientras lanza los demás a una obsolescencia controlada por afanes mercantiles, porque no caben en su narrativa lineal, teleológica e irreversible. La actualidad se mueve en dimensiones multiespaciales y multitemporales donde el arte usa no sólo todos los medios técnicos, electrónicos, sino también los mercantiles.

Abstract

In the context of modernity, the museum as an institution, supported by mechanisms of restoration, patrimonialization and art history, is one of the basic forms for the appearance of Works of art integrated into the present in a process of selection and rejection that makes them harmless. The museum, offering a narrative form that lacks perturbing aspects, is visited by the general public with pre-modern attitudes that might be related to old religious practices, in a chimerical search for the ennoblement of the spirit. against vanguards, moderating forces appear, such as critique and esthetic theory, which let the museum immortalize some of its products while throwing the rest into an obsolescence that is controlled by mercantile interests, because they find no room in its lineal, teleological and irreversible narrative. The present moves in multispacial and multitemporal dimensions in which art uses not only all the technical, electronic means, but also the mercantile ones.

Para “inventar” la obra de arte, la modernidad acude a dispositivos y estrategias ad-hoc, igualmente fabricados o reorientados acorde con sus propósitos: las figuras e instituciones compuestas de artistas, críticos, obras, exposiciones, historiadores y estudiosos, teorías estéticas, catálogos y revistas, museos, curadores, marchands y galerías, academias y vanguardias, muestras itinerantes, premios y becas, salones, subastas, restauradores, público, coleccionistas, etc., tejen la trama compleja desde donde se da la experiencia estética artística, acompañadas de nociones como las de creatividad, genio, géneros, movimientos y escuelas, canon, ciencia o arte, etc. Tales dispositivos no son, claro está, fijos, sino que mutan históricamente y establecen entre sí relaciones diferenciadas y jerárquicamente cambiantes. Se establece aquí, con sus variantes y dislocaciones, el régimen de lo artístico y sus estrategias de visibilidad, producción, circulación, y recepción, tal como lo señala Debray (1998), pero, también, una metaforología, una retórica, una pragmática.

Tal régimen de lo artístico se afina en el proceso de “desanclaje” moderno, negador de los contextos específicos (Giddens, 1993 citado por Abril, s.f.), con la instauración de “un tiempo contable como las mercancías, formal como el valor de cambio acumulativo y universalizable como el mismo capital” (Abril s.f. p.3). El resultado, un aplanamiento sensorial y cognitivo, generalizable a la abstracción ideal del sujeto moderno. Sin embargo, esta sería la versión oficial del tiempo y de los objetos situados en él: paralelamente, el tiempo experimentado en cada esfera de la vida sugeriría variantes, lo que plantearía objeciones a las nociones teóricas del sujeto y la historia universales; sin embargo, y por demás “el universalismo avanza a diversas velocidades locales, aunque parezca haber conquistado uniformemente el planeta...” (Bodei, en Jarauta-ed-, s.f. p. 23).

Más allá de esta primera determinación, y siguiendo la definición que Bajtin propone (1981, en Navarrete, 2001. p. 1), estos dispositivos son también

cronotopos, esto es conexiones de tiempo y espacio configuradas narrativamente, tributarios todos ellos del cronotopo histórico occidental, lineal, medible, progresivo, teleológico, irreversible, con pretensiones de necesidad y de unicidad. En este molde narrativo se configurará la determinación temporal de cada dispositivo y la manera de experimentarlo, y es allí donde se desplegarán los dispositivos metaforológicos y retóricos propios. Dicho de otro modo, dentro de las condiciones del aparecer (espacio y tiempo), se tejen las formas (instituciones, figuras, formas de visibilidad y enunciación, dispositivos) que lo posibilitan. Así, ya que “no soportamos una experiencia en crudo de lo que nos viene del pasado (...) hemos de acolcharlo, mediatizarlo, prevenirlo en lo posible. Neutralizar su eficacia integrándolo en el presente. Los museos constituyen una buena muestra de esta desactivación del pasado” (Cruz Rodríguez, 1986.p.186). La pacificación de las ruinas, producidas según Benjamin por el viento arrasador del progreso histórico, tiene en el espacio exhibitorio del museo su despliegue: como una cámara de desinfección del pasado, el museo se constituye en recorrido fiel de la “evolución” de las prácticas artísticas, cuyos detritus testimonian, convenientemente preservados al paso del espectador, los hitos de un recorrido obligatorio, pero ya definitivamente puesto atrás, en un proceso tanto de selección como de descarte.

El dispositivo museificador se extiende a las prácticas tecnológicas, a los vestigios arquitectónicos del pasado urbano, al folclor y a la naturaleza, incluso a la obra del artista consagrado, aún vivo pero en trance de pasar a la historia, anticipando y asegurando su eficaz incorporación, en una operación contradictoria en la que la memoria se desnuda como lo que es, pero que difícilmente aceptamos: un mecanismo de fabulación anticipador más que un archivo fiel de lo pasado. La homogenización resultante permitirá extender esta operación a cualquier cultura, a cualquier categoría de objetos, especializando el museo hasta el paroxismo, de un lado, o desbordándolo por



Pinacoteca de Munich de Leo von Klenze 1826-1836/ Hans Döllgast 1952-1957

fuera de un recinto para invadir cualquier espacio disponible, de manera intempestiva y no siempre prudente, amenazando con encapsular todo lo existente. Solidarios con este mecanismo, otras operaciones espacio-temporales mediatizan este pasado inocuo: la restauración, la patrimonialización, la historia del arte, ponen sus armas al servicio de un proyecto que exige el combate contra la ambigüedad, la inseguridad y ambivalencia que anida en el pasado. El cronotopo narrativo del pasado correspondiente a la modernidad deviene así en todo menos en algo con facetas inquietantes.

Sin embargo, volviendo a lo arriba expuesto acerca de la pluralidad experimentada por los sujetos, la experiencia estética proporcionada por el museo no es, ni más ni menos, algo inédito: de hecho, “(van) a ver arte más personas los domingos que cualquier día de la semana, y durante las mismas horas en que sus antepasados cantaban himnos en la iglesia. Como las catedrales del pasado, por usar una analogía de André Malraux, el museo es el edificio más impresionante en el que entrará la mayoría de ellos. No extraña que muchos se vistan para la ocasión, como antes se ponían el traje de los domingos. No extraña que

hablen un poco más bajo, con un poco más de respeto, cuando atraviesan las espaciosas salas. Sólo en un museo tendrán al alcance un objeto que vale cien o mil veces lo que ganan (....) Y en gran parte frecuentan los museos por las que sus antepasados iban a la iglesia: en busca de consuelo, de guía, de renovación espiritual. Hace que sus almas sean buenas. Les garantiza un respiro frente a un mundo de días laborables y un acceso a un reino que de algún modo es más noble, de algún modo más elevado, que aquel que habitan todos los demás días de sus vidas” (Gardner, 1996.p.17). Esto será cierto sólo para aquello que el museo decidió salvar de la vorágine del tiempo: no podemos olvidar que esta operación de rescate choca con corrientes y productos artísticos que se sustraen y se oponen a la operación museificadora.

Conviene, también, resaltar la continuación de las actitudes asociadas con los cultos religiosos en el modo de usar el museo, dentro de un proyecto cuyo horizonte era precisamente el del desencantamiento. También es llamativo el que los objetos-arte, en un mundo hiperestetizado en todas sus dimensiones cotidianas, donde se borran las fronteras entre los objetos artísticos y los artefactos cotidianos, sigan

arrastrando multitudes que, como en una peregrinación hacia un espacio y unos objetos igualmente sacros, reeditan actitudes premodernas. Como si el sueño de Schiller se hubiera cumplido a cabalidad, acogiendo el sesgo romántico más que el kantiano, el arte proporcionaría no sólo descanso al músculo sino, lo más importante, formación y ennoblecimiento al espíritu. Como lo expresa Hughes (1994. p.194) “La idea de que el libre acceso al arte ayudaría a disipar el resentimiento social está en el corazón del museo (norte) americano”. Si bien no se logró hacer esta asepsia del corazón, es innegable que la democratización sí fue exitosa: miles de turistas y lugareños recorren incansables las salas de museos y galerías públicas y privadas en ejercicio de su reclamado y obtenido derecho a la cultura. Claro que, ante esto, no faltan los quejumbrosos: “¿Cómo puede una persona con un estómago normal digerir en un par de horas la evolución del arte a lo largo de varios milenios? (...)” (Tusquets, Blanca, 1998. p.41), queja esta bien situada en el horizonte moderno de la narración histórica, y no en el juguetón vagabundeo que fabula sus propios relatos.

En este sentido, por ser el museo un dispositivo temporizado en los términos de la modernidad, su uso muestra cruces de tiempo-espacios diferentes, cronotopos que prolongan actitudes pre-modernas. O, si se quiere, “ hemos visto confirmados los temores de Max Weber de que los viejos dioses desmitificados vuelven de sus tumbas en las figuras de poderes impersonales, con el fin de renovar sin tregua la lucha de los espíritus con el hombre”, como lo sugiere Gimbernat (en Jarauta-ed- 1994.p.163). Extraño giro, pero pleno de sugerencias, donde potencialmente el arte podría encarnar uno de tales “poderes impersonales”, que en lugar de ser salvador se hace adversario soterrado, encadenándonos a perseguir quimeras.

Las exposiciones periódicas (bajo el signo de la bienal muchas de ellas), las vanguardias, sus escándalos y manifiestos y sus versiones contra y ultra,

apostarán al otro extremo de la flecha del tiempo moderno: el futuro. Sin embargo, no es posible desterrar completamente en esta dimensión la incertidumbre, que será disfrutada bajo el signo de la novedad. Ciertas instituciones moderadoras, como la crítica y la teoría estética, unidas a las presiones del mercado del arte, —marchands y coleccionistas—, surgen como fuerzas reguladoras o, al menos, tratan de proponer modos de operar en este incierto mundo de propuestas efímeras y su sucesión sin tregua. El ritmo vanguardista pareciera tanto cumplir con el programa moderno como acelerarlo inexorablemente, llevándolo al agotamiento al unirlo a una economía de circulación delirante: “La novedad representa este absoluto que ya no es accesible a interpretación ni comparación alguna. Se convierte en el último baluarte del arte” (W. Benjamín, citado por Marchán Fiz, 2002.p.107). Aquí, la alianza entre el museo y la pacificación del pasado, de un lado, y la vanguardia y sus secuelas, del otro, se complementan y entran en choque al mismo tiempo: el museo rescata, algunos de tales objetos, inmortalizándolos, rescate hecho por la vía de la ventriloquía de críticos y curadores, de marchands y recién canonizados artistas, del acelerado discurrir de las cosas hacia una obsolescencia jalónada por el afán innovador y las exigencias mercantiles, mientras el resto se precipita al olvido del basurero. El arte moderno se hace tradición y se canoniza, borrando las fronteras y prejuicios que los oponían.

En su exploración de las formas del siglo XVIII, que es cuando se configuran los principales dispositivos y figuras que definen el arte en occidente, Dagognet (1975, p.123), concluía que “no podemos más que estar sorprendidos por el riguroso paralelismo entre las ciencias y las artes, por la concordancia que liga íntimamente la biología con la plástica, incluso la urbanística; todas estas disciplinas consagradas a reglamentar el problema de los cuerpos, de su trama, de sus segmentos, de los vínculos entre sí, de su plan distribucional”.

Así, el proyecto moderno da forma como obra, entrelazando y configurando todo aquello que tiende a desparramarse: la gran narrativa de lo humano ahora universalizado, donde “el Arte presiente a menudo el espacio nuevo, la Ciencia lo explora, la Religión, a su manera, lo vive y lo excava” (Dagognet, 1975.p.123).

Esta “puesta en lugar” de la narrativa moderna tendría una dimensión no menos llamativa: las cosas del pasado próximo y lejano que están en el museo fuera de su contexto, hallan allí su lugar “verdadero” en ese protolugar que las hilvana en una narrativa coherente. No creo, como Pardo (en Castroed-, 1998, p.175), que el museo sea un anti-lugar, en tanto todo lo que alberga ha sido arrancado de su contexto “natural”: sostengo, en suma, que su lugar surge del encadenamiento narrativo al que es sometido por parte del entramado de instituciones y operaciones señalado (o de su cronotopo, si se prefiere), como resultado y no como don preexistente. Este carácter de protolugar es muy claro cuando hablamos de la operación anticipadora del artista contemporáneo, que actúa “como si” su obra fuese a terminar en el museo, lugar al que desde siempre estaría destinada y donde encontraría, al fin, su rescate y reposo. De hecho, casi en su versión de cibermuseo, respondería no sólo a la condición de protolugar (el museo de la memoria hecho posible), sino del lugar sin lugar, el u-topos.

Así, en un mundo que se ha hecho suma inquietante de no-lugares, el museo sería la única, y paradójica, tierra firme, reserva del lugar por excelencia donde tiempo y espacio (crono-topos) se entrelazan en narración, en despliegue tropológico-retórico. A ello lo acompaña una condición sine qua non para el régimen artístico moderno: una narrativa única, un cronotopo singular correspondiente a un mundo “socavado por las crecientes complejidades y conflictos de la dinámica profunda de la modernidad” (Abril, s.f., p.7). Pero añádanse a esta condición las posibilidades generadas por los nuevos modos de manipula-

ción, de nuevos materiales y la introducción de herramientas en entornos donde el sensorio ha sido llevado a posibilidades antes impensables. A propósito de ello, Serres (1995) enumera las nuevas facultades del sujeto (individual y colectivo), surgidas en este entramado: la memoria instantánea y perfecta; un mundo infinito de imágenes reales y virtuales a disposición y una inteligencia lógica capaz de unificar miles de operaciones intelectuales.

La narración derivada del proyecto moderno obedece, pues, a las reglas de composición inherentes a su carácter lineal, teleológico, irreversible, etc. Hoy, y ya desde hace un buen tiempo, nuestro cronotopo no sólo ha dejado de ser singular, sino que ha experimentado cambios mayores, que nos enfrentan a redefinir no sólo lo que arriba, siguiendo a Trías, (1991, p.28), explicitábamos como las condiciones del aparecer (espacio y tiempo), sino también las formas en las que tal aparecer de la obra de arte se hace posible. No se trata, claro, sólo de estas formas surgidas al amparo de la innovación tecno-científica, sino también de cómo las temporalidades vergonzantes y marginalizadas por el cronotopo moderno surgen ahora y se exhiben como multitemporalidad existencial, que encuentra un cómplice perfecto en los medios masivos: el tiempo se detiene, se hace lento, se acelera, se hace instantáneo sin importar su raigambre espacial. Como con referencia a la temporalidad moderna afirma Castells (en Abril, s.f., p.13) “se está haciendo pedazos (...) mientras se crea un tiempo atemporal, autosostenido, aleatorio, incurrente (...)”.

Y si ello sucede con el tiempo, el espacio no está menos sometido a redefiniciones radicales: desbordamiento de los referentes territoriales en virtud de la metropolización de las ciudades, crisis de las territorialidades modernas de Estado-nación en su equivalencia con la identidad colectiva e individual, globalidad materializada como cotidianidad, carácter limítrofe de las configuraciones territoriales, re-



Museo Suntory, Tadao Ando, 1991-94

corridos y contactos virtuales indistinguibles de los reales, nomadismos y desplazamientos, etc.

Las páginas virtuales de los museos con sus recorridos abiertos o restringidos, museo imaginario ahora plenamente accesible (desde www.louvre.com.fr hasta www.moma.org, por ejemplo); las páginas en la web de los artistas, vivos y muertos; los CD rom con colecciones de artistas y museos; las versiones electrónicas de ensayos y críticas de arte distribuidas en Web sites o a listas de correo de interesados; los links que abren infinitas conexiones; las subastas igualmente efectuadas a través de la red; restauraciones desmesuradas de obras de arte a cargo de canales de TV, que, a cambio, obtienen los derechos de transmisión de tales procesos; los megacentros culturales que integran desde tiendas de souvenirs hasta librerías, cines y restaurantes y, cómo no, galerías y museos, que acaban por reconfigurar los mismos museos tradicionales; los museos transnacionales, cuyo más

conspicuo representante es el Guggenheim; exposiciones espectacularizadas y massmediatizadas; los coleccionistas que negocian con gobiernos el emplazamiento de sus colecciones; el montaje de grandes exposiciones artísticas a cargo ya no de curadores sino de escenógrafos y publicistas; el desborde del museo por fuera de sus recintos para invadir los espacios urbanos con estrategias que van desde las enormes vallas y murales hasta proyectos de convertirse dócilmente en “un aula más” del sistema escolar; artistas que son sus mismos promotores, se autocolleccionan, e, incluso, se automuseifican; obras de arte impensables sin el aparataje publicitario, irrelevantes de otra manera; museificación de estaciones de tren, oficinas postales o de gobierno, camposantos, campos de concentración...

Cambio incuestionable de dispositivos y operaciones, ante los cuales los roles, expectativas, formas de circulación, de visibilización, etc., se modifican:

si Tatarkiewicz (1987) trazó en su momento un mapa de la experiencia estética a partir de seis conceptos que, asumidos por los dispositivos arriba señalados, configuraron los perfiles de su experiencia moderna, hoy estaríamos obligados a intentar al menos el portulano, que todavía no mapa, de enclaves y circulaciones, de actitudes y conceptos. O en una vertiente directamente relacionada con el arte como práctica concreta, como señala Argullol (en Cruz y Vattimo, eds., 1999, p.59), “ la caja de Pandora se ha abierto también para el arte, si bien es cierto que igualmente es lícito afirmar que el arte, con su poder anticipatorio, ha contribuido a abrir la caja de Pandora. Como quiera que sea, resulta evidente que el arte ya no rige, ni podrá regirse en el futuro, según una dinámica que pertenecía a otro tiempo”.

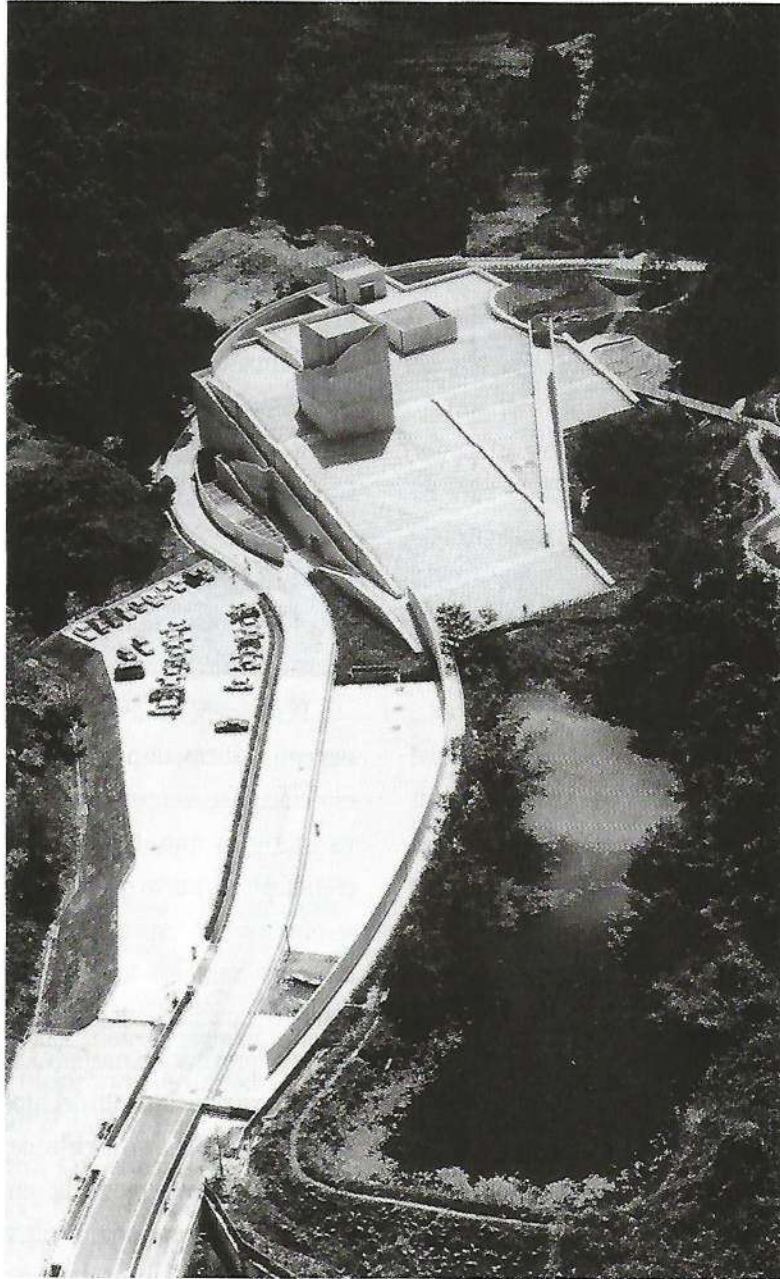
El gran barroco mediático que Serge Daney (citado por Buci-Glucksmann en Jarauta, ed., 1994.p.249) propone, introduce una metáfora que me parece bien sugerente, de la que se derivaría un arte sintonizado con el espacio y el tiempo llenos, el mundo de las variaciones continuas donde debemos modular nuestras respuestas de la forma misma en la que un navegante del cosmos-red lo hace, sensibles a las tensiones, seducciones y posibilidades de las prótesis tecnológicas (ver, por ejemplo Saiz, Cuadernos 13 rostro@representación.com, 1997). Proceso de simultaneidad, de rehabilitación del lugar común por la vía de su puesta en espectáculo, en una economía simbólica de despilfarro y promiscuidad.

No se trata aquí de una mera celebración: Benjamin advertía acerca de la doble condición de la reproducción técnica, emancipadora y alienante, pero en su reflexión, el aparataje de reproducción era un agregado al de la producción (o creación) manual, prolongando la vieja distinción platónica entre originales y copias. Hoy, el dispositivo de producción es indistinguible del de reproducción, son impensables las fronteras entre una u otra operación, por demás simultáneas (ver, por ejemplo, Gubern, 1996.p.145).

La imaginación se desata, pero ya no como privilegio del artista sino del usuario de un *software* sencillo de generación y procesamiento de imágenes infográficas. El paralelismo entre ciencias y artes, logrado desde el siglo XVIII según Dagognet, se amplifica hasta lo ilimitado, disolviendo la obra como tal para llevarla a ser un proceso, u obra en marcha, como la definió Joyce. Entornos que requieren la participación y no sólo la presencia extática, que requieren del manejo de las reglas de juego interactivas con objetos digresivos, azarosos, exigentes de inmersión más que de roce, revisitables una vez se establecen las condiciones en las que lo potencial puede hacerse actual. La verosimilitud del relato, de los cronotopos múltiples, depende aquí del espectador/jugador/navegante, emocionalmente comprometido por la mediación técnica.

Permanente tránsito que exige resolver situaciones enigmáticas, dispuestas en un mosaico donde el espectáculo se recupera en su dimensión ritualizada, ya que más que distancia impone actuación: cronotopo narrativo que se multiplica, que cada vez se ofrece como experiencia que acerca planos tan disímiles como los del video juego, el *reality show* con participación de los telespectadores, el juego de rol, la improvisación narrativa del bardo, de la capacidad de reconocimiento del hipertexto de citas y referencias y, por qué no decirlo, de una nueva mimesis tecnológicamente mediada, entendida esta como participación emocionalmente comprometida, desligada de los prejuicios de la representación (véase por ejemplo el concurso en la página www.museothyssen.org).

¿Nos obligará la dicotomía benjaminiana a tomar partido entre alienación o potenciación, entre hacer mundos o reducirlos? Esta respuesta, claro está, sólo está adelante, en los cronotopos futuros que forjaremos, en ese museo sin tiempo ni espacio, cronotopo múltiple, crono-utopías cuya materialidad habitan en la superficie plana de una pantalla y

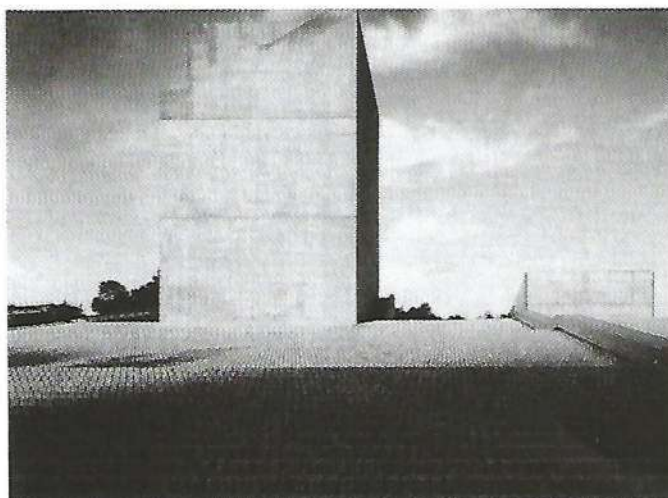


Chikatsu- Asuka, Museo de Historia, Tadao Ando, 1990-94

en la circulación instantánea de las redes: arte sí, pero ya más allá del régimen de lo artístico, permitiendo que resucite bajo el dominio del régimen de la visibilidad como lo especifica Debray (1998), o como lo quiere Argullol (en Cruz y Vattimo, eds., 1999), “el arte debe contaminarse otra vez de ‘vida’”, abrirse a los signos de su tiempo, programa que se propone

en el “desdramatizar los mecanismos internos del ‘mundo del arte’” como “una manera de rescatar el arte para el mundo” (p.60). Parte de tal desdramatización será, apuesto, la redefinición de la puesta en lugar y tiempo de los productos resultantes de estas redefiniciones, donde ese museo sin lugar ni tiempo les dará acogida.





Chikatsu- Asuka, Museo de Historia, Tadao Ando, 1990-94

Bibliografía

- Abril, Gonzalo. *Poscronotopos*. S.f. www.uned.es
- Castro, Ignacio (ed.), *Informes sobre el estado del lugar*, Ciclo de Conferencias/ Gijón. Oviedo, Caja de Asturias, 1998.
- Cruz Rodríguez, Manuel. *Narratividad: la nueva síntesis*, Barcelona: Península, 1986.
- Cruz, Manuel y Gianni Vattimo, (eds.) *Pensar en el siglo*, Madrid: Paidós, 1999.
- Dagognet, Francois, *Por una teoría general de las formas*, París: Vrin, 1975 (Traducción de María Cecilia Gómez, U. Nacional de Colombia, 2002).
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Historia de la mirada en Occidente. Madrid: Paidós, 1998.
- Gardner, James. *¿Cultura o basura?*, Madrid: Acento, 1996.
- Genette, Gérard, *La obra de arte*, Barcelona: Lumen, 1997.
- Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- Hughes, Robert, *La cultura de la queja*, Trifulcas norteamericanas. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Jarauta, Francisco (ed.), *Otra mirada sobre la época*, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1994.
- _____ (ed). *Nuevas Fronteras/Nuevos Territorios*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzcoa – Departamento de Cultura y Euskara (s.f.)
- Simón Marchán Fiz, "Modernidad y vanguardia en las artes. Ortega y Gasset en sintonía", *Revista de Occidente* Nº.252, Mayo 2002.
- Murray, Janet, *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*, Barcelona: Paidós, 1999.
- Navarrete Linares, Federico, "Diálogo con M. Bajtin sobre el cronotopo", *La tortuga marina*, 2001. <http://tortugamarina.tripod.com/>
- Saiz, Manuel. "Rendering "rostro.avi". en *Cuadernos 13*, rostro@representación.com. Arteluku- Diputación foral de Gipuzcoa, 1997.
- Serres, Michel, *Atlas*, Madrid: Cátedra, 1995.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, Historia de seis ideas. *Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1987.
- Trías, Eugenio, *Lógica del límite*, Barcelona: Destino, 1991.
- Tusquets Blanca, Oscar, *Todo es comparable*, Barcelona: Anagrama, 1998.