

MARTIN SEEL

# Estética del aparecer

conocimiento

---



**Martin Seel** (Ludwigshafen,  
Alemania, 1954)

Graduado en germanística y en filosofía de la historia en Marburgo y en Constanza, Martin Seel obtuvo su doctorado en filosofía en 1984 y su habilitación en Constanza en 1990. Fue profesor en la Universidad de Hamburgo entre 1992 y 1995, y en la Universidad Justus-Liebig hasta 2005, cuando fue nombrado profesor en la Universidad de Frankfurt, en la que enseña actualmente. Especialista de prestigio internacional en el campo de la estética, entre 1998 y 2001 Seel publicó una columna regular en *Die Zeit*, en la que discutía las diversas tendencias y participaba en los debates filosóficos contemporáneos, intentando involucrar al lector no especializado.

## **Estética del aparecer**

Del mismo autor

*Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität,*  
Frankfurt del Main, 1985

*Eine Ästhetik der Natur,* Frankfurt del Main, 1991

*Versuch über die Form des Glücks,* Frankfurt del Main, 1995

*Ethisch-ästhetische Studien,* Frankfurt del Main, 1996

Esta obra fue publicada en inglés por Stanford University Press  
con el título *Aesthetics of Appearing*.

Martin Seel  
**Estética del aparecer**

Traducido por Sebastián Pereira Restrepo



**conocimiento**

Primera edición: 2010

© Katz editores  
Charlone 216  
C1427BXF-Buenos Aires  
Calle del Barco 40, 3º D esc. ext.  
28004 Madrid  
**www.katzeditores.com**

Título de la edición original: *Ästhetik des Erscheinens*  
© Carl Hanser Verlag München Wien

La traducción de esta obra se realizó con el apoyo  
de un subsidio del Instituto Goethe que es financiado  
por el Ministerio de Relaciones Exteriores Alemán.

ISBN Argentina: 978-987-1566-29-7  
ISBN España: 978-84-92946-14-3

1. Estética. 2. Objeto estético. I. Pereira Restrepo, Sebastián,  
trad. II. Título  
CDD 701.17

El contenido intelectual de esta obra se encuentra  
protegido por diversas leyes y tratados internacionales  
que prohíben la reproducción íntegra o extractada,  
realizada por cualquier procedimiento que no cuente  
con la autorización expresa del editor.

Diseño de colección: tholon kunst

Impreso en España por Romanyà Valls S.A.  
08786 Capellades

Depósito legal: B-46788-2010

# Índice

7	Prólogo
11	1. UNA HISTORIA DRÁSTICA DE LA ESTÉTICA MODERNA
13	1. Ocho historias breves
34	2. La estética como parte de la filosofía
39	II. ESTÉTICA DEL APARECER
46	1. Lo que aparece
65	2. Ser-así y aparecer
94	3. Aparecer y apariencia
111	4. Aparecer e imaginación
137	5. Situaciones del aparecer
163	6. Constelaciones del arte
204	7. Un juego por el presente
211	III. RUIDOS Y CENTELLEOS. EXPERIENCIAS LIMINALES DENTRO Y FUERA DEL ARTE
241	IV. TRECE TESIS SOBRE LA IMAGEN
279	V. VARIACIONES SOBRE EL ARTE Y LA VIOLENCIA
307	Índice de nombres





## Prólogo

En este libro sugiero pensar la estética no a través de los conceptos de la apariencia o del ser, sino a partir de un concepto del aparecer. El aparecer al que habré de referirme es una realidad que comparten todos los objetos estéticos, independientemente de cuán distintos sean en otros sentidos. El aparecer está presente en toda actividad estética.

Percibir las cosas y los acontecimientos momentánea y simultáneamente, tal y como aparecen ante nuestros sentidos, es una forma primordial de experimentar el mundo. La conciencia que emerge de ese modo es una facultad central del ser humano. En la percepción de la particularidad inconmensurable de algo dado a los sentidos alcanzamos una percepción del presente indomeñable de nuestra existencia. La atención al aparecer es por lo tanto al mismo tiempo una atención hacia nosotros mismos. Ello ocurre también —y aun con mayor razón— cuando las obras de arte imaginan presentes, pasados o futuros, o presentes probables e improbables, porque ellas desarrollan sus energías transgresoras a partir de su presencia sensible, en tanto creaciones llamativas para los sentidos. Crean un presente particular, en el que se despliega una exposición de presentes próximos o distantes.

Quizá podría dudarse de lo anterior en lo que respecta al arte del siglo xx. Parecería que el arte moderno rehuyera continuamente el aparecer. Pensemos, por ejemplo, en la obra *In advance of the broken arm*, de Marcel Duchamp: una pala para quitar la nieve como cualquier otra, colgada del techo del taller que servía como sala de exposición. O en el *Kilómetro vertical* erigido por Walter De Maria en 1977 para la documenta vi: un tubo largo y angosto enterrado en las profundida-

des de la tierra, del que no se aprecia nada más que una placa de latón que sobresale en medio de una plataforma de piedra de dos metros cuadrados. Aquí estamos frente a objetos que, en opinión de muchos críticos influyentes, en su cálculo artístico están por encima del aparecer sensible. Como consecuencia, la filosofía debería expulsar las voluptuosidades de lo sensible del templo de la teoría del arte.

Quiero evitar precisamente esa consecuencia. La gracia de esos primeros *ready-mades* sólo puede entenderse a partir de la *expectativa* provocada y negada a la vez mediante la puesta en escena del objeto. El ocultamiento casi total del objeto artístico en la instalación de De Maria es aun más claramente una técnica del dejar aparecer, pues la obra hace sentir, de manera sutil y paradójica, el espacio a lo largo del cual se extiende la instalación —que no por casualidad se encuentra en el lugar donde suele erigirse una escultura—, bajo los pies del “espectador”. En el contexto del arte, incluso la desaparición puede ser una fuente del aparecer.

Además de las artes plásticas modernas, la literatura también parecería obviar el aparecer —al menos allí donde renuncia al metro y a la armonía de las sílabas—. Podría pensarse que entonces ya no existe verdaderamente un objeto sensible, sino simplemente una partitura que, en cuanto obra de arte, no quiere ser explorada con los sentidos sino únicamente por el espíritu. Sin embargo, esta escisión desconoce esencialmente el habla literaria. Porque sin (un sentido para) sus cualidades sensibles, en cuanto composición gráfica, rítmica y sonora, los textos literarios no existirían.

La estética debe desde siempre superar estas y otras dudas fundamentales de cara a las artes. Pero sólo podrá lograrlo en la medida en que no se aparte de los fenómenos ajenos al arte —de la naturaleza, de la decoración y el diseño, de la moda y el deporte, y en general de cualquier ocasión que involucre una atención sensible dirigida a su propia realización—. La particularidad del arte debe pensarse precisamente en su particularidad *estética*: no sólo en la diferencia de sus objetos frente a los de cualquier otro tipo, sino en su diferencia frente a cualquier objeto o acontecimiento *estético*. La filosofía del arte comprende por lo tanto una región particular de la estética en general;

sólo puede desarrollarse adecuadamente en ese marco. El arte se encuentra, en la existencia humana, en medio de una variedad de ocasiones estéticas que no están sujetas a una coreografía artística.

Los distintos capítulos de este libro enfocan su atención sobre las diversas ocasiones estéticas. Todos ellos buscan, a partir del concepto conductor del aparecer, caminos apropiados dentro del campo de la estética. De este modo, el libro traza distintos “capítulos de la estética” que, de acuerdo con la inclinación del lector, pueden ser leídos independientemente o estudiados según las correspondencias que guardan entre sí.

El primer capítulo esboza la “prehistoria” de una estética del aparecer, que pretende ante todo elucidar en qué medida las ideas que siguen a continuación ya se encuentran prefiguradas en la tradición. Desde Baumgarten y Kant hasta Valéry y Adorno, la estética está guiada por reflexiones acerca de lo “indeterminable en las cosas”. Esta idea desemboca en una determinación de la posición de la estética como un ámbito de la filosofía a la vez independiente e irrenunciable.

El capítulo central del libro procura desarrollar el concepto del aparecer hasta donde es necesario para establecerlo como un concepto fundamental de la estética. A partir de un concepto mínimo del objeto estético y de la percepción estética, desarrollo progresivamente una noción diferenciada de la envergadura de la conciencia estética. Esto conduce finalmente a una tesis acerca del sentido de la práctica estética: en ella nos entregamos, en sus diversas formas, al juego de la percepción de nuestro presente.

El capítulo sobre el ruido investiga una forma extrema del aparecer: se trata de fenómenos visuales, acústicos y semánticos que nos cautivan por cuanto representan un “acontecer sin acontecimiento” que por su misma naturaleza posibilita una percepción en los límites de nuestra facultad de percibir.

El capítulo cuarto comenta la discusión actual acerca del estatus de las imágenes. La idea de comprender las imágenes como un fundamento de apariciones, sobre el cual aparece presentado algo, lleva a delimitarlas frente a fenómenos tales como el ciberespacio y el cine. Esta misma idea sirve además como ocasión para cerciorarnos nue-

vamente de la diferencia existente entre la realidad dentro de las imágenes y la realidad externa a ellas.

El capítulo quinto investiga la relación entre la obra de arte y las situaciones violentas. En la violencia metafórica que las obras despliegan ante un público estriba su capacidad de presentar a la percepción, sin ningún tipo de afeites, los acontecimientos de una violencia literal. En la medida en que el arte hace aparecer con especial fuerza lo que presenta, puede hacer aparecer lo violento de la violencia como no puede lograrlo ningún otro medio.

Mis agradecimientos están dirigidos a todas aquellas personas que en diversas ocasiones me llamaron la atención sobre las dificultades de mi propuesta, entre ellos Karl Heinz Bohrer, Gernot Böhme, Reinhard Brandt, Rüdiger Bubner, Sabine Döring, Christel Fricke, Sebastian Gardner, Lydia Goehr, Ruth y Dieter Groh, Hans Ulrich Gumbrecht, Ted Honderich, Anthony O'Hear, Angela Keppler, Manfred Koch, Sibylle Krämer, Gerhard Kurz, Konrad Paul Liessmann, Karlheinz Lüdeking, Bernd Kleimann, Christoph Menke, Eberhard Ortland, Ulrich Pothast, Klaus Sachs-Hombach, Hannelore y Heinz Schlaffer, Oliver Scholz, Ruth Sonderegger, Hent de Vries, Albrecht Wellmer y Lambert Wiesing. Renate Kappes, Stefan Deines, Tobias Brodkorb y Melisande Lauginiger me ayudaron incansablemente a revisar la redacción del manuscrito y a desterrar los elementos adversos a la lectura. Barbara Klose encontró todas las referencias faltantes. En seminarios conjuntos –y en muchas conversaciones fugaces– sobre el concepto de la imagen y sobre la medialidad de las artes, tuve la oportunidad de discutir con Georg Bertram y con Jasper Liptow sobre los temas que trata este libro; lo que se dice en él se convirtió así en un proyecto común, si bien el modo de decirlo es algo que sólo recae en mí.

**M. S.**

Gießen, enero de 2000

# I

## Una historia drástica de la estética moderna

La siguiente historia es drástica porque es breve, y es breve porque es drástica. Es breve, pues se refiere apenas en minúsculos fragmentos a la estética moderna, que se remonta a Baumgarten. Es drástica, pues toca los puntos de intersección de una tradición larga y ramificada tan sólo en tanto atañen a la estética del aparecer que aquí presento. Por lo tanto, a continuación no contaré *la* historia de la estética, sino apenas *una* historia posible de ella. Cuán convincente resulte esta historia dependerá en última instancia de cuán buenos resulten los argumentos que hablen a su favor. Por lo pronto, basta con insinuarlos sin desarrollarlos aún. Esta última tarea está reservada para el texto que lleva el título general de la obra.

La historia que contaré en breve ilumina el trasfondo a partir del cual este libro busca un camino apropiado dentro del campo de la estética. Al mismo tiempo, ella resume el lugar que, a mi modo de ver, le corresponde a la estética en el concierto de la filosofía. La estética es un ámbito irreductible de la filosofía porque comprende una parte irreductible tanto de la filosofía práctica como de la filosofía teórica. La independencia (relativa, como siempre en filosofía) de esta disciplina sólo es comprensible a partir de esta doble pertenencia. Fue ésa, poco más o menos, justamente la respuesta que ya diera Kant en la *Crítica del juicio*. Sin embargo, esta línea kantiana ha sido observada sólo en contadas ocasiones. Desde entonces, y en el desarrollo ulterior, no han faltado toda clase de desatinos y desaciertos, entre los que sobresalen las desmedidas expectativas según las cuales la estética debía constituir ora una epistemología mejorada, ora una ética superior,

y en ocasiones debía convertirse simple y llanamente en la forma superior de filosofar. En este lugar no pasaré de nuevo revista a estas ilusiones. El siguiente recorrido también es drástico en su brevedad, pues narra sin rodeos la historia feliz de la disciplina filosófica que lleva el nombre de “estética”.

# 1

## Ocho historias breves

### BAUMGARTEN

Todo comenzó con un paso rico en consecuencias. Alexander Gottlieb Baumgarten, cuya obra apareció en 1750 y dio el nombre a la disciplina, presentó su *Aesthetica* como una forma nueva y hasta el momento descuidada de la teoría del conocimiento.<sup>1</sup> A esta variedad de la epistemología, que no versa únicamente acerca de los objetos bellos del arte y de la naturaleza, sino que comprende, en un sentido mucho más amplio, una facultad de la percepción, Baumgarten le confirió el título de “conocimiento sensible” (*cognitio sensitiva*). A diferencia del conocimiento conceptual, claro y distinto, el conocimiento sensible es, según sostiene Baumgarten remitiéndose a la terminología de Leibniz, *cognitio confusa*. Sin embargo, el contraste no se refiere a la *claridad*, sino al carácter *distinto* del conocimiento conceptual y proposicional. El conocimiento estético alcanza una claridad diferente de la de las ciencias, y sus méritos se complementan con los de éstas. Sólo puede alcanzarse un conocimiento pleno, concluye Baumgarten, mediante la conjunción del pensamiento de las ciencias y del pensamiento estético, ya que cada tipo de conocimiento toma en consideración lo dado de un modo fundamentalmente diverso.<sup>2</sup>

1 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, ed. de H. R. Schweizer, Hamburg, Meiner, 1983.

2 La idea de esta complementariedad en Baumgarten es analizada por Brigitte Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt,

Según Baumgarten, el conocimiento estético se especializa en la percepción de fenómenos complejos, mas no para analizarlos en su composición, sino para hacer presente su densidad perceptual. Allí algo no se determina *como algo*, sino que se percibe en la exuberancia de sus caracteres. La meta de este conocimiento no es lo genérico –alcanzado por medio de la clasificación y la generalización– sino la atención a lo particular. Conocer lo particular en su particularidad es justamente el logro de la *cognitio sensitiva*, inalcanzable para cualquier ciencia.

En el caso del arte, lo anterior exige una capacidad especial de presentar. Todo cuanto el arte presenta lo presenta con un sentido para la particularidad, tanto de la presentación misma, como de lo presentado en ella. En principio, la forma “inferior” de conocimiento –como llama Baumgarten al conocimiento sensible, siguiendo un esquema de división tradicional– no es exclusiva del ámbito del arte. Puede operar en cualquier momento y en cualquier parte, gracias a una apreciación sensitiva capaz de demorarse ante una cosa o una situación en la individualidad de su aparecer.

#### KANT

¿Pero puede concebirse esta percepción verdaderamente como *conocimiento*? ¿Puede considerarse la estética como un tipo inferior de la teoría del conocimiento? No, reza la respuesta que diera Immanuel Kant en 1787, en la primera parte de su *Crítica del juicio*. No obstante, insiste Kant en que todas las *fuerzas* del conocer asisten a la percepción estética. Sin embargo –añade–, la percepción estética no tiene por objeto brindar conocimientos. Las fuerzas del conocer no se emplean allí con el fin de conocer: precisamente en ello radican los

---

Wiss. Buchges, 1997. En el mismo espíritu argumenta Gottfried Gabriel, *Zwischen Logik und Literatur: Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 1991.



rasgos paradójicos que, al comienzo de su obra, Kant atribuye a la actitud estética.

El sujeto de la percepción estética, plenamente capaz de fijar y determinar mediante el conocimiento, suspende el conocimiento que fija y determina. No retiene el objeto de la percepción en sus caracteres aislados. Lo percibe, en cambio, en una plenitud de cualidades imposible de representar. En la percepción de una flor bella, por ejemplo –al comienzo de su estética Kant considera más que nada objetos de la naturaleza–, se trata de “conservar, sin ulterior intención [...] la ocupación de las facultades del conocimiento. Dilatamos la contemplación de lo bello, porque esa contemplación se refuerza y reproduce a sí misma”.<sup>3</sup> A diferencia de la contemplación *teórica*, la contemplación *estética* no se interesa por determinadas ideas que deban extraerse a partir de la observación del objeto. El objeto no debe reducirse a un concepto –o a una serie de conceptos–, ni tampoco subsumirse en una determinada finalidad práctica. Sin reducirlo a tal o cual determinación, debe ser percibido en el presente de su aparecer.

De allí se desprende una sólida caracterización inicial de la estética. Kant vincula el análisis del objeto estético, de modo aun más explícito que Baumgarten, con el análisis de la percepción del objeto (y al mismo tiempo entrelaza el análisis de esa percepción con el análisis de los juicios que dan cuenta de ella). El objeto estético y la percepción estética son reconocidos como conceptos interdependientes. El objeto estético es objeto de una forma genuina de percepción que no se interesa por *apariciones* aisladas, sino por el *aparecer* procesual de sus objetos.

Por supuesto, no fue Kant quien introdujo esta última distinción. Sin embargo, ella se encuentra en la diferencia entre las formas de comprensión teórica y estética que Kant establece en la *Crítica del juicio*. Sobre todo en el concepto de juego –“de un libre juego de las facultades de conocer” que corresponde, por parte del objeto, a “un

3 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ed. de W. Weischedel, *Werke*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1968, x, § 12, p. 302 (B 37) [trad. esp.: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 122].

juego de figuras” – resalta Kant con suma claridad el carácter procesual de la condición estética.<sup>4</sup> El aparecer estético del que aquí se trata no es de ninguna manera un aparecer apenas subjetivo (como por ejemplo cuando digo: “me pareció que ahí había un gato”), o una consideración meramente subjetiva (como cuando afirmo: “para mí el gato se parece a una mofeta”); tampoco se trata del fenómeno de una ilusión colectiva aún sin develar o acaso ya evidente (como la ilusión de que el sol gira alrededor de la tierra). Se trata más bien de una forma especial de *estar dados* los fenómenos, que puede ser concebida intersubjetivamente (de la misma forma que la “salida” y la “puesta” del sol son fenoménicamente evidentes aun después de Copérnico). De otro modo, sostiene Kant, los juicios estéticos no serían posibles. El aparecer estético puede ser abordado por todos aquellos que dispongan de las capacidades cognitivas y sensibles del caso, y que además se hallen dispuestos a demorarse en el presente sensorial de un objeto, renunciando a resultados prácticos y cognitivos.

Esta teoría del aparecer desarrollada por Kant proporciona, además de un concepto mínimo de la percepción estética, un concepto mínimo del objeto estético. Se trata de caracterizaciones “mínimas”, por cuanto señalan un rasgo común y distintivo de todos los objetos y modos de comprensión estéticos, sin importar cuán radicalmente se diferencien en otros aspectos.<sup>5</sup> El objeto estético es una cosa-en-su-aparecer, la percepción estética es la atención a ese aparecer.

Aunque ello no sea más que un punto de partida mínimo, resulta al mismo tiempo un punto de intersección, por cuanto los ámbitos de la estética, de la teoría del conocimiento y de la ética, que Kant separara en un comienzo, se comunican allí de un modo intrínseco.

4 *Ibid.*, §§ 9 y 14, pp. 296 y 305 (B 28 y 42) [trad. esp. cit.: pp. 117 y 125].

5 La insistencia de Kant en la “pureza” del juicio estético al comienzo de su teoría, con frecuencia malentendida, tiene precisamente ese sentido metódico: en primera instancia se trata de asegurar el fenómeno fundamental de la percepción estética para luego poder analizar fenómenos particulares de lo estético. Ello no implica por lo tanto ninguna norma estética purista.

Tal como Kant lo expone, en el ejercicio de la percepción estética somos libres de un modo especial: libres de la compulsión del conocimiento conceptual, libres del cálculo de la acción instrumental, libres también del antagonismo entre obligación e inclinación. En la condición estética somos libres de toda necesidad de determinarnos a nosotros mismos y de determinar el mundo que nos rodea. Esa libertad negativa tiene también, según Kant, su reverso positivo, ya que en el juego de la percepción estética somos libres para la experiencia de nuestra *determinabilidad* y la del mundo. Allí donde lo real sale al encuentro con una plenitud y una alterabilidad que no pueden comprenderse, pero que al mismo tiempo pueden ser afirmadas, precisamente allí se experimenta un espacio de posibilidades del conocimiento y de la acción presupuesto siempre en cualquier orientación práctica y teórica. Es por ello que Kant considera la experiencia de lo bello (y mucho más la experiencia de lo sublime) como el ejercicio de las facultades más elevadas del ser humano. En la contemplación estética, la plenitud de lo real se experimenta entonces como una confirmación placentera de su amplia determinabilidad a través de nuestras facultades.

## HEGEL

Un concepto mínimo del objeto estético, tal como lo encontramos expuesto al comienzo de la *Crítica del juicio*, no puede, sin embargo, ser más que apenas el comienzo de una estética posible. El concepto básico del aparecer aún no dice nada en absoluto acerca de la especial constitución estética de los objetos de *arte*. A fin de cuentas, toda estética que merezca ese nombre debe medirse ante el fenómeno estético más complejo. Ésta es la razón por la que Georg Wilhelm Friedrich Hegel, en las lecciones impartidas desde 1820, definió la estética sin más como una “filosofía del arte”.

Que el arte tiene que ver esencialmente con el aparecer es algo que Hegel considera obvio. La obra de arte es, como dice Hegel sucinta-

mente en una ocasión, “una aparición que significa algo”.<sup>6</sup> Sin embargo, y a diferencia de otros signos acerca de los cuales acaso pueda afirmarse lo mismo, el significado de la obra de arte está sujeto a la realización sensible de la obra particular. Al igual que el simple objeto de la naturaleza, la obra de arte hace aparición en su figura individual; pero en este último caso se trata de un aparecer articulado, o, mejor aun, de un aparecer capaz de articular. El *simple* aparecer del objeto estético mínimo deviene *elocuente* en el aparecer de la obra de arte.

En numerosos pasajes, Hegel se refiere a un “aparecer”<sup>\*\*</sup> [Scheinen] de la obra de arte, que no debe ser asimilado a su ser-así sensible [sinnliches Sosein], ni a una apariencia engañosa [täuschender Anschein]. La obra de arte no se agota en su aparición sensible. Tampoco muestra falsas apariencias. Deja aparecer sus *contenidos*. Tan sólo resulta accesible para una percepción que interpreta y observa, con una atención sensible, las constelaciones y las correspondencias de la aparición plástica, gestual, visual y sonora de la obra. El contenido de las obras está engastado en la configuración del material artístico. Por ello, las obras no son sólo meros eventos indescriptibles del aparecer, sino, y por sobre todo, una expresión inagotable del espíritu humano. La obra de arte presenta su propio aparecer, para hacer surgir en la

\* En la versión castellana citada se lee “apariencia” en lugar de “aparición”. En beneficio de la claridad y la unidad conceptuales, he optado por modificar aquellas citas en las cuales el vocablo alemán “*Erscheinung*” y el verbo “*erscheinen*” han sido traducidos como “apariencia”, “manifestación”, “manifestarse”, “mostrarse”, variantes que sustituyo por los términos “aparición” y “aparecer” respectivamente. [N. del T.]

6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1970, vol. 1, p. 36 [trad. esp.: *Lecciones sobre estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 19].

\*\* Hegel emplea en esta ocasión la palabra “*Scheinen*”, que traduzco a lo largo del texto como “parecer”, y cuya sustantivación, “*Schein*”, al igual que la variante “*Anschein*”, traduzco correspondientemente como “apariencia”. Sin embargo, en este caso el autor se refiere a la palabra usada por Hegel en cuanto corresponde al sentido terminológico de “aparecer”, “*Erscheinern*”, razón por la cual traduzco en esta oportunidad “*Scheinen*” como “aparecer”. [N. del T.]