

CARLA CORDUA

IDEA Y FIGURA

EL CONCEPTO HEGELIANO
DE ARTE



EDITORIAL UNIVERSITARIA

Apartado de Correos, X
Estación de la Universidad de Puerto Rico
RIO PIEDRAS
Puerto Rico, 00931

Primera edición, 1979

Derechos reservados conforme a la Ley:
© Universidad de Puerto Rico, 1979

Catalogación de la Biblioteca del Congreso
Library of Congress Cataloging in Publication Data

Cordua, Carla.

Idea y figura (el concepto hegeliano de arte).

Bibliography: p.

Includes index.

1. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831.

Ästhetik. I. Title.

N64.H43C67 700'.1 78-15075

ISBN O-8477-2819-6 pbk.

Depósito Legal: B. 31.420 - 1979

Printed in Spain

Impreso en España

Imprime: M. Pareja - Montaña, 16 - Barcelona

INDICE GENERAL

<i>INTRODUCCION</i>	7
 <i>I. PRIMEROS LIMITES</i>	
 <i>A. EL ARTE Y LA PROSA DEL MUNDO</i>	
1. Poesía y Prosa	15
2. Lo estético y lo anestésico	21
3. Más allá del arte, la prosa	27
 <i>B. EL ARTE Y LA NATURALEZA</i>	
1. La separación	40
2. La independencia relativa	47
3. La naturalidad del arte	56
4. La presencia del dios	64
 <i>C. ARTE Y SUBJETIVIDAD</i>	
1. El límite cambiante	73
2. El elemento del arte	84
3. La sensación, la sensibilidad, los sentimientos	99
 <i>II. EL ARTE COMO OBJETO CIENTIFICO Y LA DEFINICION DEL ARTE</i>	
1. Las condiciones de una ciencia del arte	113
2. Características y objeto de la filosofía del arte	124
3. Ambigüedades de una definición	136
4. La realización de la belleza	149
 <i>III. EL CONCEPTO DE ARTE</i>	
1. El concepto y su explicación	163
2. La doctrina del ideal	168

INDICE GENERAL

3. La explicación de la diversidad y sus problemas	198
4. Las formas del arte	209
5. La materia, los materiales, lo sensible	231
6. El sistema de los tipos particulares	251
<i>CONCLUSIONES</i>	277
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	285
<i>INDICE DE ASUNTOS TRATADOS</i>	291

INTRODUCCION

El presente estudio está dedicado a la filosofía del arte de Hegel y considera que la fuente principal para el conocimiento de su tema son las lecciones de estética que el filósofo dictara en Berlín en la última década de su vida y su actividad docente. Recurre a otras obras de Hegel, donde se trata también del arte y de los problemas que le plantea al pensamiento filosófico, sólo cuando resulta imprescindible hacerlo. Sin embargo, a pesar de haberse fijado este límite, lo que en esta exposición se dice presupone un cierto grado de familiaridad con el conjunto de la obra hegeliana. La estrecha trabazón del sistema de Hegel hace imposible el conocimiento aislado de sus diversas partes. Pues así como la inteligencia del sistema depende de la penetración paciente de sus aspectos particulares, estos últimos toman, en buena medida, el sentido que poseen del lugar que ocupan en el todo y de las relaciones con otras partes que dentro de él mantienen. Esta circunstancia hace difícil el cumplimiento pleno de nuestro propósito de estudiar la filosofía del arte de Hegel ateniéndonos a sus lecciones de estética. Diremos, por lo tanto, al respecto, que aquí concedemos a la *Estética* la condición de texto principalísimo, aunque no exclusivo.

Las sucesivas ediciones críticas de los materiales que nos quedaron de las enseñanzas estéticas de Berlín, han arrojado un resultado reconocidamente digno de confianza y de escrutinio científico.¹ Aunque estos materiales son de procedencia bien diversa —las notas que el filósofo preparó para servir de base a cursos que fueron ofrecidos a lo largo de un período de unos 12 años, en Heidelberg y en Berlín; los cuadernos de apuntes de varios discípulos— las lecciones de estética que poseemos son

1. Cf. H. Glockner, *Die Aesthetik in Hegels System*, pp. 425, 442. También, entre otros muchos, W. Henckmann, *Was besagt die These von der Aktualität der Aesthetik Hegels?*, p. 136.

un libro unitario y dotado de una organización plenamente comprensible. Ello es el fruto, sin duda, en parte del trabajo de Hotho, el primer editor, y de estudios posteriores de los documentos que se conservan; entre éstos hay que mencionar, en especial, los esfuerzos de Georg Lasson por distinguir el texto hegeliano original de los agregados de Hotho. Pero, por otro lado, el éxito de la reconstrucción de la estética de Hegel a partir de fuentes tan problemáticas, se basa en características de la manera de pensar y de trabajar de Hegel mismo. Es tan grande la constancia del modo de pensar de Hegel, tan regular el estilo de su exposición; son tan unitario su método y tan abundantes las conexiones entre los diferentes asuntos de la obra hegeliana, que no hay casi nada que sea esencial a este pensamiento que no esté a la vez controlado y sostenido por otras partes del mismo, o por la estructura coherente que lo envuelve y organiza. El vilipendiado espíritu sistemático tiene también, a pesar de todo, sus ventajas.

Este estudio utiliza la edición en dos volúmenes de Friedrich Bassenge, cuya segunda edición fue publicada en Frankfurt a. M. en 1955. Bassenge basa la suya en la segunda edición corregida de las *Lecciones de Estética* por H. G. Hotho, que vio la luz en el año 1842; la presenta dotada de un índice de conceptos y acompañada de un ensayo de G. Lukacs sobre la estética de Hegel. La primera edición de Hotho, del año 1835, está reproducida en la *Jubiläumsausgabe* de las obras completas de Hegel, a cargo de H. Glockner, que hemos usado para comparar los dos textos más antiguos y en los que se basan, por necesidad, todas las ediciones posteriores.

Pero con declarar que nuestro tema es la filosofía del arte de Hegel hemos dicho muy poco. Desde luego, no se trata de hacer una exposición abreviada o simplificada de las ideas estéticas de Hegel. Tampoco de poner en español lo que el filósofo dice en su lengua, o de exponer más sencilla y accesiblemente lo que pueda resultar oscuro o difícil en su versión original. Aunque sería a la vez interesante y útil llevar a cabo estas tareas en español —carecemos de una traducción completa de la obra y yo no conozco ninguna exposición sistemática de ella en castellano—, no es esto lo que nos proponemos hacer. Sino, más bien, sacar a luz de manera expresa y nítida el concepto hegeliano de arte, separando el problema del ser del arte de los otros muchos asuntos de que la estética del filósofo trata. Pues es el caso que Hegel recibe, prefijado por sus antecesores, el campo de estudios de la disciplina, y muchos de los temas con que nos encontramos en las lecciones hegelianas son simple-

mente parte de la rica herencia que el pensamiento estético europeo le ofrece a un pensador bien informado del siglo XIX. Hegel acoge en su sistema estético muchos elementos de este legado, sin someterlos a una reelaboración profunda. Y aunque estos aspectos heredados de su filosofía del arte nunca quedan del todo intocados por la gran capacidad de absorber y transformar que era característica de este pensador, no todos ellos están, como es natural, igualmente cerca de lo que tanto a Hegel como a nosotros nos parece ser la misión central de la filosofía del arte, a saber, la de plantear y responder a la pregunta por el ser del arte. "El arte nos invita a la contemplación pensante, pero no con el objeto de volver a producir arte otra vez, sino con el de conocer científicamente lo que es el arte". "A propósito del objeto de toda ciencia hay que comenzar por hacer dos consideraciones: 1.^a) que tal objeto es, y 2.^a) qué es lo que él es".² Cuando declaramos, por ende, que el tema de este estudio es la concepción hegeliana del arte, nos referimos precisamente a esto: cómo determinan las lecciones de estética lo que es arte, cómo responden a aquella pregunta por el ser de su objeto o tema, qué rinden u ofrecen cuando las consideramos desde este punto de vista de la cuestión filosófica esencial por el ser de aquello que la filosofía ha de pensar.

Pero es sólo por el afán de dejar clara constancia de nuestro propósito que podemos decir que esta exposición está dedicada a un tema especial y no a las lecciones de estética de Hegel en general. Pues, bien mirado, sabemos que la pregunta por el ser de algo no es una cuestión particular y separada, o separable, de otros aspectos del mismo tema. Son todos los otros problemas, diversos de la pregunta por el ser, los que son particulares o especiados a diferencia del asunto universal por antonomasia. Pero ésta es una cuestión metafísica y lógica, de la que no nos podemos ocupar aquí. Si aludimos a ella es por evitar, en lo posible, un equívoco: decir que nuestro tema no es todo el vasto y vario contenido de la *Estética* de Hegel no significa lo mismo que entenderlo como asunto derivado o secundario. Alrededor de la determinación del concepto de arte se organiza la filosofía del arte toda entera, ya sea a sabiendas, ya sea sin darse cuenta. Si ocurre de esta última manera, le negaremos, probablemente, el carácter filosófico original al discurso. Pues llamamos filosófico precisamente a aquel discurso que por vocación y por tradición es discurso del ser. Lo cual no le impide ser a la vez y además, expresión múltiple

2. *Aesthetik*, ed. Bassenge (en adelante *Ae.* I y II), I, 34; cf. 23. Compárense los pasajes citados con otros dos, donde se trata de las condiciones histórico-culturales modernas de las que depende el surgimiento de la ciencia filosófica del arte: *Ae.*, I, 65 y 71.

de un pensamiento que aspira a establecer relaciones, conocer y ordenar la historia, discutir opiniones ajenas, pasadas y contemporáneas, explorar métodos y puntos de vista alternativos, entre otras cosas. Pero todo esto, que enriquece y exhibe con calma y amplitud a la filosofía, no constituye su núcleo y su propósito central.

Esta diferencia entre una tarea medular y unos asuntos o expansiones laterales de la investigación y el discurso es, a veces, tan gradual que sólo difícilmente puede marcarse con una frontera fija. Hegel mismo no se refiere en forma expresa a la manera cómo se relacionan el concepto de arte con las perspectivas estéticas de tipo histórico, crítico, psicológico, social; ni a la clase de relación que existe, por ejemplo, entre la filosofía del arte y la experiencia que una comunidad histórica tiene del arte de su tiempo, etc. Y, sin embargo, en su filosofía en general y en su estética en particular, Hegel tiene siempre en cuenta la diferencia entre lo esencial y lo fáctico, lo necesario y lo casual. En este caso, a falta de una explicación de esta diferencia, que nos interesaría para delimitar el tema de este trabajo, vamos a recurrir a la dualidad de los nombres con los que Hegel designa a la ciencia filosófica que se ocupa del arte. Aunque a menudo “estética” y “filosofía del arte” funcionan como sinónimos, ello no ocurre siempre. Hegel introduce la segunda expresión cuando explica que ha llegado la hora de convertir a la disciplina tradicional en una ciencia. Es la novedad de la tarea la que pide el nombre nuevo.

Por “estética” se entendía tradicionalmente aquellos estudios filosóficos dedicados a las facultades sensibles del alma, y, en especial, a la consideración del agrado ligado a la percepción de lo bello. Hegel acepta este nombre tradicional para la disciplina que se dispone a enseñar, pero al propio tiempo sostiene que a la manera como su pensamiento se ocupa del arte debería, más bien, llamárselo “filosofía del arte”. No cabe duda que desea dejar bien establecida la condición filosófica de su tratamiento del arte. Pero también tiene presente que muchos aspectos de la estética tradicional que él quiere acoger en sus lecciones consisten de puntos de vista, problemas y conceptos que no provienen de la filosofía. Los cultivadores de la estética tradicional —Hegel piensa principalmente en franceses, ingleses y alemanes de los dos siglos anteriores a él— eran con frecuencia críticos que expresaron la experiencia del arte de su tiempo, y que, como tales, procedieron de preferencia en forma empírica. O eran, cuando filósofos, de convicción fenomenista o sensualista, y por ello, negadores deliberados de una filosofía del arte diversa de la crítica y la historia del arte, como es el caso, principalmente, de la estética analítica

inglesa del siglo XVIII. El otro extremo teórico lo constituyen, dice Hegel, las teorías abstractas de la belleza, en el sentido platónico del término.³ La tarea filosófica consiste ahora, según Hegel la concibe, en sintetizar estas dos formas parciales de teoría del arte, en reunir lo empírico y lo abstracto. Sólo la filosofía especulativa es capaz de efectuar esta síntesis: su naturaleza abarcadora y reconciliadora de lo diverso y lo separado, su capacidad mediadora entre posiciones aparentemente inconciliables, operará la fusión de lo empírico y lo abstracto. Y sólo así se convertirá en ciencia, en el sentido que el sistema del saber necesario le asigna a este término, y, en tanto que ciencia, como ya vimos, le corresponde hacer las preguntas radicales acerca del ser: si acaso algo es, y, en caso afirmativo, qué es lo que es.

De manera que una de las diferencias entre "estética" y "filosofía del arte", en el uso hegeliano de estos términos, consiste en que la primera es el nombre de la etapa pre-científica de la segunda. El filósofo consiente en seguir usando el nombre tradicional, pero llama la atención sobre la manera como la cosa nueva se separa de la antigua: la ciencia se ocupará directamente de la condición esencial de su objeto.

Toda la disciplina estética está concebida por Hegel en torno a la cuestión de la naturaleza propia del arte. Un ejemplo que prueba hasta qué punto estaba dispuesto a cortar con la tradición con tal de traer a una posición decisiva y privilegiada al problema del arte, lo constituye la crítica de la estética abstracta, y la manera cómo Hegel se propone remediar lo que rechaza en ella. La estética abstracta, sostiene, ha entendido que la tarea de la disciplina consiste en el conocimiento sistemático de la belleza, de la idea de belleza. Para ella, el arte era una de las esferas de su competencia, pero no la única. Pero Hegel, junto con rechazar la división tradicional de lo empírico y lo abstracto, abandonará todo el enfoque de la estética abstracta. El nuevo tema de estudio no es la idea de belleza, sino el arte,⁴ esa realidad en la cual vive, sin duda a su manera, la idea, pero a propósito de la cual no tratamos con la idea aislada o en abstracto, sino con ella en tanto que fundida con la existencia; en cada caso, con una existencia particular, plenamente determinada.

De estas relaciones polémicas con el pasado, al que la teoría hegeliana aspira a superar en los dos sentidos antes señalados, nace la determina-

3. *Ae.*, I, 25-33. Una de las principales críticas que hace Menéndez y Pelayo, en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, pp. 185-186, 190, 196, a las lecciones hegelianas es la de no haberse ocupado de explicar la idea de belleza.

4. Cf. K. Rosenkranz, *Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems*, p. 202.

ción del filósofo de convertir a la estética en filosofía del arte. El objeto propio de la disciplina será, en consecuencia, la belleza artística exclusivamente. No que Hegel niegue la existencia de la belleza natural; por el contrario, la afirma expresamente, y porque la reconoce es que quiere separarla, dividirla de la belleza propia del arte. La nueva determinación del objeto de la estética que Hegel practica viene a redundar en una inversión de la importancia relativa de los conceptos envueltos en el problema. Si la estética tradicional se interesaba por el arte como un caso especial de la belleza, ahora Hegel se interesará por ésta sólo en la medida en que comprende una variante artística. Aunque fiel todavía a la estética clásica en la perspectiva de que el estudio filosófico del arte es, primordialmente, estudio de la belleza del arte, Hegel se distancia de la tradición por la separación tajante que establece entre belleza natural y belleza artística. Para la segunda reserva también el nombre de belleza ideal, o contrapuesta a la meramente natural. Con ello nos recuerda, por una parte, que está hablando sólo de una cierta modalidad y no de la belleza en sentido universal. Pero la separación entre las dos bellezas, o entre lo ideal y lo natural, también quiere decir, en este contexto, que una de ellas procede de la actividad humana y posee una significación estrechamente ligada a la condición y el destino esencial de los hombres. Pero las razones por las cuales el arte interesa más a la filosofía de Hegel que la belleza, no las podemos desarrollar aquí. Baste, por el momento, dejar establecido que lo que llamamos la estética de Hegel se autodefine como proyecto de hacer ciencia especulativa del arte bello en sentido estricto y esencial, y que el presente trabajo se propone exponer el contenido del concepto de arte que está en juego en este proyecto hegeliano.

Debido a que el tema de nuestra exposición recibe un tratamiento bastante variado en las lecciones de estética, es conveniente dividir su presentación en partes capaces de hacerse cargo de esta variedad y ponerla de manifiesto. Podemos distinguir claramente por lo menos tres estratos diferentes entre los cuales se distribuyen los resultados de la filosofía hegeliana del arte en lo concerniente a su propósito central. Ellos son: 1.º) La determinación de lo que es el arte por contraste con otras esferas de la existencia, de la actividad humana y de las formas del mundo. Este modo de determinación contrastante procede, sobre todo, descriptivamente, y confía en la intuición "estilística" o capacidad de percibir totalidades expresivas del auditor (o lector). 2.º) La determinación del ser del arte mediante definiciones, una de las cuales es la principal y gobierna la fijación y el alcance de muchos conceptos centrales de la teoría. La

definición, una operación fundamentalmente lógica, procede aquí como en otras partes, a establecer límites claros entre conceptos, fijando diferencias y relaciones formales entre ellos. Este modo de determinación es producto de lo que Hegel llama la actividad de la inteligencia abstracta y apela a ella en el auditor. 3.º) La determinación del arte en el discurso filosófico, que lo aborda, lo acoge, lo penetra cabalmente y lo transforma, no en otro, sino en lo que estaba, precisamente, llamado a ser de verdad. Este nivel de la teoría, que Hegel llama del pensar concreto, es el punto de juntura al que concurren todos los modos de experiencia capaces de aportar resultados peculiares, y, en este sentido, debería contener a los niveles previos y lo que nos han enseñado sobre el arte. En el ámbito del pensamiento, y merced a su actividad sintética y reconciliadora, concurren en una unidad cabal todas las manifestaciones del ser. Por ello, éste es el nivel de la verdad acabada o racional. Es el producto de la razón filosófica o especulativa, y sólo puede ser comprendido racional y especulativamente.

Esta división del tema central de la filosofía del arte hegeliana en tres partes, a lo largo de las cuales se progresa hacia "adelante" y hacia "arriba", por decir así, la introducimos nosotros con el fin de distinguir y analizar temas que en las lecciones de estética andan mezclados con otros asuntos, porque ellos son frecuentemente tratados desde puntos de vista diversos del que nos interesa aquí en primer término. La división no está, pues, tomada del texto de Hegel, pero pretende mantenerse cerca, en su inspiración y alcance, de estructuras organizativas características de la exposición hegeliana. No pretende ser otra cosa que un instrumento ordenador que imita a Hegel para entenderlo mejor.

A la Revista *Diálogos* del Departamento de Filosofía de la Universidad de Puerto Rico le agradezco la autorización para reproducir aquí algunas páginas de este libro aparecidas antes en las suyas. Roberto Torretti leyó el manuscrito y le hizo varias observaciones críticas. Deseo darle las gracias y dejar constancia de que traté de aprovechar bien esta oportunidad extraordinaria para corregir algunos de los defectos de este estudio.

I. LOS PRIMEROS LIMITES

A. EL ARTE Y LA PROSA DEL MUNDO.

1. *Poesía y prosa.*

La poesía es la más perfecta y espiritual de todas las artes, según Hegel. Esto quiere decir muchas cosas para él, como veríamos sin dificultad si persiguiésemos los sentidos que la afirmación adquiere en distintos contextos de su teoría del arte. Por de pronto, sin embargo, se trata de que la poesía es a la vez más compleja y más general que las demás artes.¹ Cuando el filósofo reflexiona sobre la poesía se encuentra en una relación peculiar con el tema del arte: la poesía le permite iluminar y medir a las artes todas, lo que no le ocurre cuando centra su atención en la pintura o en la música, por ejemplo. Las ventajas de la poesía se explican, en parte al menos, por cuanto todo lo que la conciencia concibe, según Hegel, todo cuando ella es capaz de inventar o de algún modo representarse, el lenguaje poético puede también tomarlo como contenido, expresarlo y conferirle una presencia hermosa. Desde el punto de vista de la capacidad para ocuparse de temas diversos y de elaborar todos sus matices, la poesía es, entre todas las artes, la más rica e ilimitada.² Como prueba de que no pasa lo mismo con las demás artes pensemos, por ejemplo, en que la arquitectura sería incapaz de expresar adecuadamente estados de ánimo o perplejidades morales. Pero a la poesía no puede ocurrirle nada similar. Por valerse, además, de la palabra, "el más flexible de los materiales",³ la poesía no está angostada, en lo que a la forma se refiere, por las posibi-

1. *Ae*, II, 334, 337, 338. Sobre la generalidad de la poesía en la concepción hegeliana véase G. Vecchi, *L'Estetica di Hegel*, p. 154.

2. *Ae*, II, 19.

3. *Ae*, II, 339, y también, II, 302-3, 344, 363.

lidades específicas de un medio expresivo, sino que, al contrario, la universalidad del lenguaje garantiza la libertad del poeta para decir felizmente lo que tiene que decir.

Es por estas y otras razones que el filósofo del arte encontrará cumplido maduramente en la poesía lo que en las demás artes está en camino de enterarse; encontrará reunido lo que en ellas está disperso y repartido. Las artes consideradas en su pluralidad —y ésta constituye un sistema, pensaba Hegel— culminan en la poesía; ella está situada en el límite donde el arte encuentra su cabal entereza porque logra hacer presente sensiblemente aquello que por sí no es ni sensible ni apto para mostrarse en el momento actual. Como consecuencia de ese cumplimiento, el arte ya está comenzando, en ese mismo límite, a dejar de ser lo que es,⁴ a perder su peculiaridad, para convertirse en otra cosa. Que hasta lo perfecto en su género tiene que dejar de ser para abrirle paso a lo que sobrepasa el género; la poesía, como arte completo es ya casi pensamiento. “Este progreso del arte a la religión puede caracterizarse diciendo que el arte es, para la conciencia religiosa, sólo uno de los lados”.⁵ La poesía, como ninguna otra de las artes, pone de manifiesto lo que es el arte y, precisamente porque allí la esencia del arte llega a su verdad patente, las formas diversas y aproximativas de arte cesan, y la poesía se convierte en culminación y frontera. La poesía en su generalidad y complejidad limita, según Hegel, con el pensamiento abstracto.

“[La poesía] es el arte general que puede dar forma a cualquier contenido capaz de penetrar en la fantasía y que puede darle la forma que quiera por cuanto su verdadero material es la fantasía misma, ese fundamento genérico de todas las formas artísticas particulares y de todas las artes especiales”.⁶ En resumen: la poesía contiene a las demás artes porque abraza a sus temas y a sus recursos todos y porque constituye el límite donde se detiene y agota la particularización del arte en formas diversas.

La riqueza y generalidad de la poesía —o su condición fronteriza⁷— introducen en el concepto hegeliano de poesía una marcada ambigüedad. La poesía es una de las artes del sistema, y por su carácter distintivo todas

4. *Ae*, I, 110.

5. *Ae*, I, 111 «La forma de la conciencia religiosa es la representación, en cuanto lo absoluto ha pasado desde la objetividad del arte a la intimidad del sujeto, y se ofrece ahora de manera subjetiva a la representación; así es como el corazón y la disposición anímica, y en general, la subjetividad interior, se tornan en lo más importante».

6. *Ae*, II, 334.

7. *Ae*, II, 335.

las artes, o la culminación del arte como tal. Característicamente esta ambigüedad es tomada por Hegel más como una ocasión para explorar de modo múltiple el concepto y extenderse a propósito de sus diversos aspectos, que como un obstáculo o una objeción contra su uso filosófico. En la tercera parte de la *Estética* dedica a la arquitectura y a la música un poco más de 60 páginas a cada una, alrededor de 80 a la escultura y otras tantas a la pintura. A la poesía, en cambio, le destina no menos de 260 páginas. Esta desigualdad depende, en parte al menos, de la condición incomparable de la poesía. Pero se debe también a lo que acabamos de explicar: como el concepto de poesía coincide, en uno de sus sentidos, con el concepto de belleza artística y de obra de arte,⁸ el tratamiento de la poesía como arte particular ofrece, al final de las lecciones de estética, una oportunidad excelente para decir otra vez lo que es el arte en general.

En esta última sección, titulada *Die Poesie* —Hegel usa de preferencia esta palabra; a veces dice *Dichtkunst*; y, muy pocas, *Dichtung*— se introduce el consabido distingo entre prosa y verso. Aunque Hegel no quiere negar categóricamente que pueda haber algo así como una obra poética dicha en prosa, sostiene con decisión que la medida, la rima y la cadencia son indispensables a la poesía, que tiene en ellas a su principal elemento sensible, que no puede faltarle a la obra artística de ninguna manera. De modo que la novela moderna, interpretada en esta teoría como epopeya burguesa, y, en grado menor, la oratoria, por ejemplo, pueden todavía ser admitidas, aunque con reservas, como especies de la poesía. Pero ya la historiografía, a pesar de su parentesco con las dos formas anteriores, carece de la libertad de la obra de arte y por ello no puede ser considerada como propiamente poética. Así, vemos que a pesar de la importancia que se le concede a la versificación, no es la diferencia entre verso y prosa la que fija los límites de la poesía, sino otras consideraciones de alcances más complejos. Algunas de estas consideraciones, que Hegel llama sustanciales, se refieren al grado de libertad en la creación, al carácter poético o prosaico del contenido de las obras, a la condición poética o prosaica de la conciencia que considera la realidad tratada artísticamente, etc.

Por todas partes en esta sección dedicada a la poesía nos encontramos con la pareja de términos contrapuestos: "poesía - prosa". Pero la palabra "prosa", lejos de ser meramente lo contrario de "verso", va adquiriendo un significado más amplio y complejo, hasta convertirse en el contrario

8. «Pues la naturaleza de lo poético coincide con el concepto de la belleza artística y del arte en general...». *Ae*, II, 338.

de "poesía". La descripción de esta última en los párrafos introductorios que se ocupan del tema en general —lo que Hegel llama en otras secciones la característica del arte al que está dedicado el correspondiente capítulo⁹— no puede ser llevada a cabo con los procedimientos usados antes en los casos de la escultura, la arquitectura, la música, etc. Allí Hegel había procedido a fijar la característica de cada una de estas artes simplemente comparándolas unas con las otras; en especial, a cada una con la que la precede inmediatamente en el orden sistemático que sigue la exposición. Pero este tratamiento no sirve para la poesía, pues por su condición ambigua de arte particular culminante, en que remata la secuencia progresiva de las artes, y de arte privilegiado, por su coincidencia con el concepto universal de arte, no se deja describir por mera comparación con su antecesora, la música. A lo sumo una tal comparación daría cuenta sólo de su particularidad, pero no de otros significados de "poesía". La característica de la poesía tiene que hallarse, en consecuencia, de otro modo. Hegel elige el de contrastar "aspectos" del concepto complejo de poesía con otros tantos "aspectos" de la noción contraria de prosa. Vemos presentarse a las oposiciones entre: la concepción (*Auffassung*) poética y la prosaica, la obra de arte poética y la obra de arte prosaica, la representación (*Vorstellung*) poética y la prosaica, entre otras. "Prosa" en todos estos usos tiene no sólo un sentido muchísimo más amplio que cuando designa al contrario de "verso", sino que va variando de significado, alcance e implicaciones al pasar de un uso a otro.

Lo que separa a dos tipos de obra poética, a la oda pindárica de la novela de Cervantes, digamos, no es lo mismo que aquello que situado fuera de la esfera de la poesía sirve de contraste para delimitarla. Pero estas variaciones del sentido de "prosa" no son todo. Precisamente porque la palabra es dicha como contrario de "poesía", pasa, en este último uso suyo, a contagiarse de la multivocidad de la noción de poesía, de que hemos hablado antes. La prosa es lo otro, lo contrapuesto a la poesía como arte especial, pero también lo contrapuesto a la poesía como arte "universal"; allí donde "poesía" adquiere esta acepción amplísima, "prosa" pasa a ser lo inartístico por excelencia y hasta lo antiartístico, en algunos casos. Tal cosa sucede cuando la prosa se ha convertido en "un campo independiente que abarca tanto a la existencia exterior como a la interior"; allí donde "la prosa ha conseguido absorber a todo el conte-

9. *Ae*, II, 326 ss. Compárese esta sección con la correspondiente dedicada a la pintura, por ejemplo, en *Ae*, II, 176 ss.

nido del espíritu en su propia manera de concebir [las cosas] y le ha impreso su sello a todas y a cada una de ellas..."¹⁰ Una vez que la palabra inicia estas andanzas la vemos aparecer por aquí y por allá en usos derivados de estos principales o de alguna manera asociados con ellos. Mencionaremos sólo dos. Cuando Hegel expone la interesante tesis según la cual existiría una relación intrínseca entre la poesía épica y un cierto estadio histórico de la cultura, necesita darnos una idea de este mundo "épico". A la descripción de las etapas tempranas de la cultura, que prohíben lo heroico, opone una de las tardías o antiépicas. Estas últimas, por ser desfavorables al héroe o, mejor dicho, a la acción heroica que la épica dice bellamente, son llamadas prosaicas o constituyen el estado prosaico del mundo. "Una vez que el orden legal ha desarrollado más completamente su forma prosaica y domina la situación, la independencia aventurera de los caballeros individuales se torna incongruente y resulta tan ridícula, al pretender que se la considere como lo único válido, al querer, según la caballería, reprimir la injusticia y ayudar a los oprimidos, como Cervantes nos la hace ver en su *Don Quijote*".¹¹

El pasaje recién citado nos muestra que "prosa", que es usada inicialmente en acepciones ajenas a toda connotación histórica, empieza a adquirirla cuando se trata de las condiciones de que depende un cierto tipo de poesía. Este sentido histórico se perfecciona y precisa, y esta es nuestra segunda instancia de uso derivado del vocablo que consideramos, cuando pasa a nombrar, no ya a una cierta etapa de lo que parecen ser ciclos temporales que incluyen la diferencia de lo temprano y lo tardío, sino a un momento histórico único, al presente mismo en el que Hegel vive y piensa. El tiempo a la sazón actual, la época de la burguesía,¹² es la culminación del reinado de la prosa: no sólo poco propicia al heroísmo, sino que posterior al arte en general. El arte es el florecimiento de un espíritu histórico al que podemos conocer científicamente, pensaba Hegel, debido, entre otras cosas, a que su desarrollo y vigencia universal pertenecen al pasado. De modo que la prosa no sólo es la contrafigura del arte, sino que el carácter del mundo histórico real que, habiendo "superado" la necesidad esencial de la creación artística, ha perdido la posibilidad de crear arte.

Si consintiésemos en seguir examinando las funciones de la noción

10. *Ae*, II, 342.

11. *Ae*, I, 195; y también, I, 182 ss., 192 ss., 254-5.

12. La sociedad burguesa (*Ae*, I, 194), a la que Hegel califica también como «la cultura industrial» (*industrielle Bildung*), I, 255; véase también, I, 257 y II, 414.

de "prosa" más allá de la *Estética*, los roles que desempeña en otras obras de Hegel, veríamos que se la trata, confiriéndole máxima generalidad e importancia, casi como a un antagonista independiente del espíritu. Pero tal cosa, como sabemos, no puede darse. La frase que sugiere este sentido imposible se encuentra en las lecciones de *Filosofía de la Historia* y dice que en la cumbre histórica de la prosa —aquí no se trata de la actualidad— se impone el *geistloser Verstand* al que le debemos, sin embargo, el derecho positivo romano.¹³ Ha de tratarse, sin duda, de una exageración de los discípulos.

En este estudio nos interesa considerar lo que Hegel llama la prosa del mundo, la prosa de la vida, en sus lecciones de *Estética*. La noción es presentada en esta obra como una contrafigura del arte que muestra, invertidamente, lo que éste tiene de más propio y único. Esta pareja de términos, "arte" y "prosa", se acompañan polémicamente a lo largo de toda la *Estética*. Sus relaciones, sin embargo, no son dialécticas en el sentido que el concepto tiene en la obra del filósofo. Aunque las regiones de lo artístico y lo prosaico se excluyen siempre en forma decidida y nítida, no hay entre ellas una contradicción en el sentido técnico que para el dialéctico tiene esta expresión. La prosa y el arte limitan, se delimitan, incluso, mutuamente; a veces, aunque raras, entran en tratos una con la otra; pero, por lo general, simplemente se excluyen y rechazan. Son contrarios de aquellos que no se fecundan y transforman por interacción. Su desigualdad es demasiado acentuada. La prosa antes del arte es inerte; la prosa más allá del arte, cuya forma principal está ligada al predominio del entendimiento, como Hegel lo entiende, es una manera de infatuación con las cosas limitadas que carece de aquella verdadera agresividad que consiste en extralimitarse, en avanzar hacia el contrario. En consecuencia y debido a la exterioridad mutua de estos términos subdialécticos, como se los podría llamar, la contrariedad entre ellos desempeña un papel diferente en el discurso filosófico que la de los contradictorios dialécticos. No carece por ello, sin embargo, de utilidad para él. Esta utilidad consiste principalmente en una clarificación y fijación de las definiciones.

El arte y la prosa, la poesía y la prosa, se definen en la *Estética* por sus contrastes y continuos confrontamientos mutuos. Precisamente porque el arte en sus diversas formas, períodos y variaciones tiene fuera de sus límites a una prosa que mantiene las características fácilmente reconocibles de la vida cotidiana, el discurso que busca presentarlo en su ple-

13. Hegel, *Sämtliche Werke*, hrs. von H. Glockner, Stuttgart, Fr. Fromann, 1961, XI, 373: (En adelante, *WW*.)

na y compleja determinación conceptual, puede siempre volver a la contrariedad de arte y prosa para recuperar su dirección esencial. Pues la prosa como contrafigura del arte mantiene porfiadamente sus características a lo largo de toda la *Estética*: la arquitectura y la música, la poesía y la pintura la excluyen fuera de sí y se afirman y aclaran como artes por esta intolerancia cerrada frente a su contrario.

Esta pareja no dialéctica de nociones ofrece una perspectiva sobre el pensamiento de Hegel que, aunque no constituye una alternativa frente al punto de vista dialéctico, puede complementarlo, por una parte, y ayudar, por la otra, a plantear el problema nunca suficientemente aclarado ni por Hegel ni por sus comentaristas, de las relaciones que hay entre dialéctica y aspectos extra-dialécticos en el discurso hegeliano. El juego de la contrariedad arte-prosa en la *Estética* no recibe ninguna atención reflexiva de su autor durante la exposición, a pesar de que dirige decisivamente el discurso en muchas partes, y contribuye a la determinación del concepto de arte.¹⁴

2. Lo estético y lo anestésico.

"Filosofía del arte" o "filosofía de las bellas artes" serían mejores nombres para la ciencia de lo bello, sostenía Hegel, que "estética", aunque esta última sea la palabra tradicional con la que, desde los tiempos de Wolff, se viene designando en Alemania a esta disciplina. En rigor, una estética tendría que ser una ciencia del sentir (*Empfindung*) y, en efecto, este nombre fue elegido precisamente cuando era costumbre considerar a las obras de arte desde el punto de vista de las sensaciones que son capaces de provocar: inspirar admiración, agradar, hacer sentir temor, compasión, etc.¹⁵ Esta concepción del arte que se refleja en el nombre "estética", más que patentemente errónea, es superficial y parcial. Pues lo decisivo para la filosofía no reside en que la obra provoque sensaciones o sentimientos. "Lo sensible [*die Empfindung*] como tal es una forma completamente vacía de la afección subjetiva... La investigación de los sentimientos que el arte provoca o debería provocar, se queda, por eso, en la total indeterminación y es una consideración que abstrae precisamente

14. Helmut Kuhn, en sus *Schriften zur Ästhetik*, München, Kösel Verlag, 1966, p. 93, advierte el juego de dos figuras contrarias, lo bello y lo desgarrado, en la estética de Hegel, pero no se detiene a examinarlo.

15. *Ae*, I, 13.

del auténtico contenido y de su esencia y concepto concreto. Pues la reflexión sobre lo sensible se contenta con observar a la afección subjetiva y a su particularidad, en vez de penetrar y profundizar en el asunto, en la obra de arte, y olvidarse de la mera subjetividad y de sus estados".¹⁶ La filosofía, piensa Hegel, se interesa no en lo sensible y lo sentimental, sino en la belleza y en la condición específicamente artística de la verdadera belleza. Una vez que se constituya como ciencia del arte le será posible también y por añadidura saber por qué es que el arte nos afecta y conmueve.

Pero otros nombres, además del de "estética", que se han propuesto para el estudio científico del arte, son inadecuados por razones diferentes, dice Hegel. Por eso conviene conservar el tradicional en su pura calidad de nombre, sin dejarse confundir por su insinuación sensualista. Esta discusión al comienzo de las lecciones de *Estética* podría sugerir que Hegel está dispuesto a negarle el carácter estético al arte en todo sentido, y que se decide a conservar aquel nombre tradicional por no entrar en conflicto con una convención bien establecida. Sin embargo, nada sería más erróneo que pensar de este modo. La naturaleza estética del arte en general, y de la obra de arte, en particular, es expresamente destacada y realzada en la teoría hegeliana; buena parte de esta teoría es una reflexión e interpretación de este tema precisamente. Aunque Hegel no define al arte considerando primordialmente los elementos sentimentales ligados al mismo; a pesar de que nada le es más ajeno que una interpretación de la obra, o de la belleza, por los efectos que pudiera tener sobre la subjetividad del espectador o auditor, tanto el arte, como la belleza y la obra artísticas, son para él impensables separadas de la presencia sensible actual de lo configurado artísticamente, presencia que se hace efectiva en la experiencia de un sujeto sensitivo y sentimental. Su teoría no pone en el centro de la atención la llamada experiencia estética del artista o del contemplador, pero le atribuye a lo sensible una responsabilidad por la condición esencial del arte no menor que la que le cabe en ella a la idea. La belleza artística es el lucimiento sensible de la idea, su brillo aquí y ahora, en experiencias particulares de la presencia "material" de la obra. No se trata, por tanto, de negar y ni siquiera de postergar lo sensible, el sentir, los sentimientos.

Pero reconocer que el arte es estético en esta acepción general no compromete a la teoría a considerar al arte en la sola perspectiva del sen-

16. *Ae*, I, 43; y además, I, 114.

tir y los sentimientos. Por lo demás, la perspectiva sensualista se prueba incapaz, a poco andar, de explicar algunas de las características más notables de aquella misma experiencia estética que constituye su objeto de reflexión. Piénsese, por ejemplo, en las dificultades por las que pasa la estética kantiana, que en lo principal conserva el punto de vista subjetivo y sentimental de la tradición dieciochesca, para justificar la validez "objetiva" o universalidad de la obra de arte. De modo que en la tradición pre-hegeliana ya se ha hecho sentir suficientemente la estrechez del punto de vista exclusivamente estético. Pero Hegel, que se preocupa de recoger en su teoría a la filosofía del arte que lo precede, como ha demostrado H. Kuhn,¹⁷ no está dispuesto, por superar al esteticismo tradicional, a caer en la parcialidad contraria negando cerradamente lo sensible-sentimental en el arte. Procederá, más bien, a cambiar de enfoque general y a integrar a los elementos parciales en una totalidad más equilibrada.

Sin embargo, no todo el problema de lo sensible en el arte se puede resolver por esta vía de asignarles su parte a los diversos elementos comprometidos en él, pues este método de la dosificación no se hace cargo de la especificidad de estos elementos en tanto que artísticos. Lo que se da a sentir en la obra no es simplemente una sensación o un sentimiento de los que nos invaden también a propósito de otras circunstancias, sino sensación y sentimiento diversos, artísticamente diversificados, y así separados de aquéllos. De manera que el mero recurso de la teoría a la condición estética del arte, aunque necesario, es doblemente insuficiente: el arte no es sólo un asunto de la sensibilidad; pero en la medida en que sí lo es, hace falta concebir a ésta en su peculiaridad artística. El modo en que la doctrina de Hegel se abre al punto de vista estético, y le concede parcialmente derecho y razón de ser, y la medida en que lo critica, reduce y pone límites, se pueden apreciar a lo largo del confrontamiento del arte con la prosa de que hemos hablado antes.

Son prosaicas la vida cotidiana, la naturaleza, ciertas épocas históricas y en particular el presente, algunas religiones, la ciencia y también, hasta cierto punto, al menos, la filosofía. Esta enumeración muestra, por la notoria disparidad de sus integrantes, que hemos de mirar en múltiples direcciones para seguir a Hegel en el proceso de delimitar para sus auditores el concepto de arte. Desde luego, a la vida cotidiana y, en cierto modo, a la naturaleza, se les atribuye inexpresamente en éste y en otros libros de Hegel, algo así como una manera de ser extrahistórica. Pero la

17. *Op. cit.*, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, pp. 15-145.

prosa toma también en otros contextos el carácter de lo que Hegel llama el *Volksgeist*, el principio dominante e informante de la vida de un pueblo en un cierto tiempo. Finalmente, la prosa reina dondequiera que impera el entendimiento, esto es, donde, de manera provisoria, la inteligencia abstracta parece haber impuesto triunfalmente sus formas rígidas y limitadas.

Dado que el arte es una de las maneras de presencia y operancia del espíritu absoluto, la "primera" de las tres grandes formas que Hegel reconoce, podemos decir que la prosa como realidad independiente y punto de partida que luego el arte rechaza, lo acompaña a éste en todas partes y en todos los tiempos. El arte en tanto que se diferencia y libera de las ataduras de la vida cotidiana, no acaba nunca de aclararse y afirmarse en sí contra ella, que sigue su "curso", indestructible e irrefutable aún allí, hay que suponerlo, donde el arte se torna *Volksgeist* predominante, como ocurre, dice Hegel, entre los griegos creadores de la cultura de la belleza por antonomasia, de la religión de lo bello. La intemporalidad de la vida cotidiana contrasta con la radical historicidad del arte. Pero éste es sólo uno de los aspectos de su contrariedad. El principal reside, sin duda, en que se contrarían como lo estético y lo anestésico.

La vida humana en su forma diaria constituye, sostiene Hegel, "un sistema de relaciones necesarias entre individuos aparentemente independientes y [ciertos] poderes, en el cual cada entidad particular es utilizada al servicio de fines ajenos a ella o necesita de lo exterior a sí misma como medio".¹⁸ Es el círculo de hierro de la necesidad en el que nada se levanta por encima de la condición de medio,¹⁹ en el que cada uno se deja usar como instrumento de los demás con la sola condición de usarlos también a su vez a ellos en igual forma. En la *Fenomenología del Espíritu* Hegel ilustra esta condición de la menesterosidad generalizada con la imagen de la mano que lava a la otra mientras la otra la lava a ella. "Es el reino de la carencia de libertad [*Unfreiheit*] ...",²⁰ o de los apetitos,²¹ en el cual los hombres se relacionan con el mundo, los otros y las cosas, movidos por sus deseos e intereses más o menos estrechos, más o menos sórdidos. "El hombre vive siempre en lo inmediatamente presente; lo que

18. *Ae*, I, 150.

19. *Ae*, I, 151.

20. *Ae*, I, 150. Si el mundo prosaico es la negación de la libertad, el del arte es el de la libertad. El sentido que cabe atribuirle a la relación entre arte y libertad en la filosofía de Hegel está examinado en Andrés Horn, *Kunst und Freiheit, Eine kritische Interpretation der Hegelschen Ästhetik*, Den Haag, M. Nijhoff, 1969.

21. *Ae*, I, 46; además, II, 209.

hace en cada instante es algo particular y lo correcto consiste en llevar a cabo todos los negocios, aún el más pequeño, con total dedicación, entregarse a él con toda el alma. Así es como el hombre se une con aquella particularidad, la cual parece ser la única razón de su existencia, por cuanto le ha entregado todas las energías de su persona..." "Nos vemos impelidos a decir esto y aquello a unos y otros, tenemos negocios con el prójimo, debemos tener consideraciones, pensamos diversas cosas de él, lo vemos en relación con tal o cual circunstancia suya que conocemos, y adaptamos nuestra conversación a lo que sabemos, callamos esto para no herirlo, no mencionamos aquello para que no nos lo tome a mal; en resumen, tenemos siempre presente su rango, su historia, su clase, y nos ocupa nuestra conducta o nuestro negocio con él; nos instalamos en una relación completamente práctica o en un estado de indiferencia y de desatención distraída".²² En la vida cotidiana lo otro no sólo es usado como mero medio sino que aparece, de preferencia, como algo destinado a ser consumido, sacrificado, gastado, pues es, antes que nada, correlato de apetitos que devoran y destruyen, en vez de considerar y dejar ser a las cosas lo que son.

Esta diferencia entre tomar y consumir, y dejar ser y contemplar, es muy importante para el distingo hegeliano entre la teoría y la práctica, en el sentido más amplio de estas palabras. El arte es, en esta acepción vasta, una forma de la teoría para Hegel. Dice: "Con meras representaciones de la madera que usa, de los animales que quiere comer, el apetito no se contentaría. Tampoco pueden los apetitos dejar subsistir al objeto en su libertad ya que su inclinación se mueve, precisamente, en la dirección de suprimir esta independencia y libertad de las cosas exteriores, y de mostrar que ellas no existen más que para ser gastadas y destruidas. Al mismo tiempo, tampoco el sujeto, que está preso por los insignificantes intereses particulares y limitados de sus apetitos, es libre en relación consigo, pues no se determina según la generalidad y racionalidad de su voluntad, ni tampoco es libre relativamente al mundo exterior, por cuanto el apetito está esencialmente determinado por las cosas y relacionado con ellas".²³ Nuestras relaciones cotidianas con cosas, personas, el mundo y nosotros mismos, son el revés, precisamente, de la relación peculiar que tenemos con el arte, el cual se dirige a las posibilidades de contemplación

22. *Ae*, II, 208-9.

23. *Ae*, I, 46.

del hombre o sus posibilidades teoréticas, que dice Hegel.²⁴ "Cuando el espíritu deja libremente ser a los objetos se le manifiesta la apariencia sensible de éstos... mostrándosele [esta apariencia] como figura de las cosas, como aspecto visible y presencia sonora de las mismas".²⁶

La actitud liberal²⁷ que consiste en dejar ser y en salirse de la relación que establecen la apetencia y la necesidad de usar, es esencial a la actitud artística y en especial de ella depende el momento estético de esta actitud. Contrasta con la conciencia ordinaria para la cual, desde el punto de vista de su capacidad de percibir, todo es "descolorido y gris y, en relación con la existencia individual, indeterminado y abstracto".²⁸ La representación artística arranca a los objetos del círculo de la vida cotidiana y los ofrece a una contemplación que igualmente logra sustraerse a la necesidad que allí reina. Esta liberación del artista, los objetos y el contemplador de la obra, pasa por lo sensible y lo tiene como su condición: no ocurriría sin la apariencia figurada, la percepción plena y vivaz de las cualidades y el ejercicio potenciado de nuestra percepción de ellas. Pues el premio de la actitud liberal es la revelación de la presencia sensible antes ignorada, y la manifestación de la figura propia de una cosa otra que nosotros, e independiente de nuestros fines cotidianos. Es en esta figuración propia de ella que la cosa se me muestra a la vez como singular y separada de mí, pues tanto su singularidad como su independencia estaban hasta aquí ocultas por la consideración de la pura instrumentalidad en ella, o por su condición de cosa apetecible, consumible. A propósito de la plena presencia sensible "conozco" la separación y el "derecho"²⁹ de ser algo por sí, y no sólo herramienta de otro para algo diverso de ella. Esta independencia se hace sentir allí mismo concretamente a propósito de la "materialidad" conformada y no es algo sólo de

24. Ae, I, 47; «Esta concepción, conformación y expresión son en el arte siempre puramente teoréticas. El fin de la poesía no es la cosa y su existencia práctica, sino el configurar y el hablar son el fin de la poesía.» II, 340.

26. Ae, I, 48. Hegel se vale de la misma expresión, *Seinlassen*, tan importante posteriormente en la concepción de la libertad de Heidegger, y la usa profusamente en la *Estética* para caracterizar un aspecto tanto de la creación, como de la experiencia estética en el sentido más amplio.

27. Ae, I, 120: «*Deshalb ist die Betrachtung des schönen liberaler Art...*»

28. Ae, II, 367.

29. Ae, I, 120: «Pues de acuerdo con la esencia de la belleza, tanto el concepto como el fin y el alma del objeto bello deben parecer originados en él mismo y no como efectuados por otros; igual cosa vale para las cualidades externas, la multiplicidad y la realidad del mismo (objeto)...»

lejos asociado con la obra, o concluido inmediatamente a partir de la presencia sensible.

Igual que con las cosas ocurre, en otro nivel, con presencias de índole diversa, como ser la del individuo humano, el cual en sentido riguroso, según Hegel, no fue visto antes de que lo representaran la escultura y la poesía dramática griegas del período clásico. Pues considerado aparte de esta visión artística, que descubre una verdad difícilmente accesible de otra manera, "el individuo, tal como aparece en este mundo cotidiano y prosaico, no actúa a partir de su propia entereza y no se lo puede entender desde sí sino que a partir de lo otro [que él]".³⁰ Por el contrario, la figura que logra hacer patente la escultura, y descubre la conducta heroica, tal como la presenta la tragedia, ocasionan la intuición directa del verdadero significado de la individualidad humana, que reside en la posibilidad del hombre de alcanzar la libertad y la verdad.

El arte enseña a mirar y a ver, liberando de la insensibilidad en que nos sumen la necesidad y la dependencia. Pero lo que importa, según Hegel, no es sólo la mirada libre y atenta, sino también la mostración de lo que es en su autenticidad. El artista representa lo individual justamente para dejarnos ver lo propio de cada cosa, a ella misma y no a sus referencias y relaciones. El arte, en suma, según Hegel, nos saca del estado de anestesia, de ceguera y de sordera, que forman parte de la vida diaria, que no repara ni se interesa en la originalidad e incomparabilidad de cada cosa, en su ser auténtico. "[En] la conciencia cotidiana de la vida prosaica... cada cual se siente inmediatamente como en su casa... y es de [esta conciencia] que el arte debe justamente liberarnos".³¹ Pues, "la misión del arte es precisamente deshacerse tanto del contenido como de la apariencia de lo cotidiano...".³²

3. *Más allá del arte, la prosa.*

Lo sensible se presenta en la experiencia de muchas maneras diversas. La relación en que el apetito nos pone con las cosas es, a su modo, también sensible, puesto que el uso y el consumo nos imponen un contacto directo, corporal con ellas, además de que apetecerlas envuelve formas peculiares del sentimiento. Lo mismo sucede en otros terrenos: Hegel

30. *Ae*, I, 151.

31. *Ae*, I, 263; además, I, 59.

32. *Ae*, I, 282.

piensa que nuestro ambiente inmediato suele aparecérsenos como la suma o serie indiferente de los objetos materiales que nos rodean, agregación externa que es el correlato de una forma de conciencia sensible, la más mala o rudimentaria de todas. La inteligencia, por su parte, se ejerce también siempre y necesariamente a propósito de presencias sensibles, pero lo hace, piensa Hegel,³³ con vistas a convertirlas en conocimiento, a transformar su particularidad inmediata en ley y en concepto, esto es, en generalidad. Lo sensible es traducido por el pensamiento en abstracción. No es necesario nombrar todas las variedades de lo sensible en la experiencia para ver cuan peculiar y específica es la sensibilidad ligada al arte.

Pero aún más clara resulta esta particularidad de la belleza artística si recordamos que a ninguna otra de las formas de la sensibilidad en la experiencia se la asocia de modo tan directo, como hace Hegel con la belleza sensible, con los más altos intereses de la humanidad y del espíritu. Más bien por el contrario, la filosofía hegeliana da la impresión muchas veces de querer seguirle los pasos a la vieja tradición religiosa y metafísica de condena y desvalorización de lo sensible y la sensibilidad. En casi todas las conexiones en que Hegel trata con alguna detención de este tema, como al comienzo de la *Fenomenología del Espíritu*, por ejemplo, lo sensible es el inicio rudimentario, lo limitado, estrecho y pobre por excelencia, lo abstracto e inmóvil, el impedimento del desarrollo y del acceso a lo universal. Todo esto suena extrañamente familiar; muchos pasajes de la obra hegeliana en que se habla de la sensibilidad y de lo sentimental en estos términos parecen una traducción a veces gnoseológica, a veces historicista, de las viejas representaciones míticas y morales que sabemos. En las lecciones de *Estética* tales pasajes son abundantes: considérese por ejemplo las muchas ocasiones en que Hegel vuelve sobre la manera en que las formas sucesivas de arte, desde la arquitectura a la poesía, se liberan del elemento sensible.³⁴

Hegel trata el paso de la escultura a la pintura como un progreso del espíritu y alega que esta última ya no opera con una materia tridimensional sino con colores dispuestos en una superficie. Parece, a primera vista, bien extraño, por cierto, concebir a los colores como menos materiales y, por ende, estimarlos como menos sensibles que el mármol o la madera, pero la interpretación de esta doctrina no nos interesa en el presente contexto. Lo que queremos destacar, en cambio, es que Hegel asocia insistentemente

33. *Ae*, I, 47.

34. *Ae*, I, 45-6, 85, 93-4, 154, 165, 300, 339, 353, 410, 429, 576-7; II, 18-20, 28-9, 87-8, 172-3, 181, 260, 290, 335, 493.

temente a la supresión paulatina de la materia inerte y voluminosa como material artístico, con la jerarquía de las artes, que culmina en la poesía, la que posee, entre otras marcas de superioridad, la de que ya no trabaja con ninguna materia en sentido propio del término, sino con el lenguaje, que es ontológicamente homogéneo con el sentido del arte, con los proyectos, y los métodos del artista, y con el mundo espiritual del espectador. "Además el modo de expresión del arte poético es siempre la representación universal en vez de serlo la singularidad natural; el poeta no ofrece nunca la cosa sino sólo el nombre, la palabra, en la que lo singular se convierte en universalidad, por cuanto la palabra es producida por la representación y lleva por ello en sí el carácter de lo universal." ³⁵

Finalmente, al hablarnos de la música, nos dice que "su material, aunque todavía sensible, se hace aún más profundamente subjetivo y peculiar [que el de la pintura]. La idealización de lo sensible por la música hay que buscarla en la manera como ella suprime el espacio en su dispersión indiferente —(cuya apariencia total la pintura no sólo conserva sino que busca deliberadamente simular)— y lo reduce a la unidad individual del punto". ³⁶

¿Cómo hemos de entender una teoría estética que por una parte nos propone concebir al arte como un triunfo de lo sensible por encima de la insensibilidad cotidiana, y por otra parte, sostiene que las artes avanzan en perfección a medida que reducen y suprimen la importancia de la materia y de lo sensible en las obras y en los medios de que el artista se ha valido para crearlas? Sólo a primera vista puede parecer que hay aquí una inconsecuencia o contradicción en el pensamiento de Hegel. Lo sensible y la sensibilidad potenciados y exaltados por el arte y en él no son nunca lo que en el vocabulario hegeliano se llamaría lo "meramente" sensible (*blosse Sinnlichkeit*), sino aquello y ésta transformados por su pertenencia a una obra creada por el espíritu, para hablarle al espíritu. Lo sensible no es igual a sí mismo fuera de la obra y como parte de ella, como en general nada, ni las cosas ni los sucesos que sirven de tema al artista, ni los materiales ni las emociones y experiencias, son lo mismo ligadas al arte que disociadas de él. "... Al mismo tiempo el arte eleva por medio de esta idealidad a objetos comúnmente carentes de importancia, a los que fija y convierte en fines a pesar de su insignificancia; con ello nos hace partícipes de aquello que ignoraríamos habitualmente sin la menor consideración..." "... Todas las cosas y cada una de ellas son arrancadas

35. *Ae*, I, 168.

36. *Ae*, I, 93.

[por el arte] de la existencia momentánea y él supera también en este respecto a la naturaleza." ³⁷ "El arte debe conducirnos, en todos los aspectos, a una posición diversa de aquella que ocupamos tanto en nuestra vida ordinaria como en nuestra representación y conducta religiosa, y en las especulaciones de la ciencia." ³⁸ El arte es un poderoso transformador, o mejor dicho, es una cierta metamorfosis específica y original de cuanto toca y elabora la fantasía. El sentido y los caracteres de esta metamorfosis es lo que la filosofía del arte tiene que decir y conocer.

Si nos preguntamos cuál es la manera específica de lo sensible bello o artístico, conviene considerar ante todo la noción de *Schein*, de apariencia estética, de lucimiento o brillo estético, que Hegel propone en sus lecciones para explicarlo. *Scheinen* significa, como verbo, *brillar*, *lucir*, y también *parecer*, *aparecer*. "La belleza tiene su ser en la apariencia" (*Das Schöne hat sein Leben im Schein*).³⁹ La peculiaridad de lo sensible estético queda expresada mediante esta idea del resplandor o lucimiento, de la apariencia o el parecer bellos. Pues, sostiene Hegel, lo sensible está en la obra para parecer, pero no para parecer lo que es en sí, para lucirse, por así decir, a sí mismo, como cualidad material o natural. "De aquí se sigue que lo sensible, que por cierto no puede faltar en la obra de arte, debe presentarse en ella nada más que como superficie y puro parecer. Pues el espíritu no busca en lo sensible de la obra de arte la concreta materialidad, el organismo empírica e internamente completo y extenso, como lo pide el apetito..." ⁴⁰ El brillo de lo sensible en el arte tiene el mismo doble carácter que la palabra que lo designa: es un brillo o lucimiento que como tal se hace sentir; aún más, que en forma expresa y acentuada luce y pone de manifiesto su presencia actual. Pero que, al mismo tiempo, debido a que no parece una propiedad natural sino que un puro resplandor, pierde la conexión con la existencia real de las cosas. Esta pérdida se transforma en la ocasión del lucimiento del espíritu puesto artísticamente en obra. "Pues lo sensible y objetivo no poseen en la belleza ya ninguna independencia en sí sino que tienen que sacrificar la inmediatez de su ser..." ⁴¹ "Lo sensible en la obra de arte es de suyo algo ideal..." ⁴²

37. *Ae*, I, 165; además, II, 452.

38. *Ae*, II, 371. «Es justamente la conformación artística de este elemento sensible la que nos anuncia de inmediato que nos encontramos en otra esfera, en otro terreno, al cual tenemos acceso sólo una vez que hemos abandonado, tal como lo exige también la poesía, la prosa práctica y teórica de la vida y la conciencia ordinarias...» II, 376

39. *Ae*, I, 16.

40. *Ae*, I, 48.

41. *Ae*, I, 117.

42. *Ae*, I, 48.

El lucir del espíritu, por no ser el de algo limitado y existente en el sentido de los entes finitos, no conflige con la condición puramente apariencial de lo sensible artístico. Pero, además, el puro brillar no puede afirmarse a sí mismo, como ocurre con la mostración de la cualidad real. Sino que, aunque más intenso como parecer sensible, muestra no su propia singularidad privativa sino al principio universal que alienta en la presencia resplandeciente. Entre el aparecer y lo que aparece no se interpone, en este único caso, ninguna separación o alteridad, tal como la que se produciría si uno o ambos elementos fuesen cosas finitas reales, que se excluyen unas a otras en su particularidad. La apariencia precisa, para ser lo que es de lo que aparece, y en este sentido, no es independiente por sí sola; pero aunada con lo que en ella se muestra no necesita de una afirmación de sí pues está incluida en el contenido infinito cuya figura actual es.

Lo configurado artísticamente sólo puede ser bello, según la concepción hegeliana, si posee la negatividad que es característica de la condición fenoménica como tal. "Fenómeno o parecer quiere decir únicamente que existe una realidad que no tiene en sí inmediatamente a su ser, sino que está al mismo tiempo puesta en la existencia negativamente".⁴³ Lo fenoménico a la vez se muestra y se niega, aparece y se sustrae. De modo que la belleza consiste en un sacrificio de lo sensible, que ha de ser, a la par que presencia actual, figura de lo que desborda toda mera actualidad. Gracias a este carácter del arte es que puede ocurrir que el contemplador se de cita consigo mismo frente a aquella cosa sensible particular que es la obra: su materialidad no es nunca opaca, sino que está siempre sobrepasada por su origen y su destinación espirituales. La apariencia sensible artística quiere decir, y está siempre diciendo al espíritu para el espíritu. De modo que el parecer y el fulgor propios de la obra se niegan para decir, o son un parecer transparente a propósito del cual lo no sensible se presenta, adquiere una figura. La especificidad de lo sensible en la obra está ligada a la relación entre el arte y la idea. Si lo sensible prosaico es tan diverso de lo sensible perspicuo para Hegel, es porque en el segundo caso está habitado por la idea. Ella introduce en este elemento algo tan nuevo e incommensurable con él, que la obra de arte debería partirse en dos si no fuese porque el arte es, precisamente, el poder de crear una

43. *Ae*, I, 126. Para todo el tema de la interpretación de la idea de Schein en la obra de arte, véase a Walter Biemel, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Köln, Kölner Universitäts Verlag, 1959, pp. 166-69.

unidad allí donde no cabría esperar más que pura separación y extrañeza mutua entre los componentes.

Se recordará que una de las características de lo prosaico reside en que *nada* aparece o vale por sí, sino siempre sólo como miembro de múltiples relaciones mediatizadoras. La obra de arte, por el contrario, es una presencia cabalmente independiente. Para que pueda serlo es necesario que haya desaparecido en ella toda alteridad entre la figura y la idea, pues alteridad y dependencia son características correlativas. De ahí que Hegel conciba sistemáticamente a la obra como reconciliación: en ella se junta lo separado, se reúnen las partes desgarradas de muchas contradicciones. Una de las reconciliaciones más importantes efectuadas por el arte es la de lo finito y lo infinito. Si nos preguntamos qué quiere decir Hegel cuando asevera que la verdadera obra de arte, que en cierto respecto es una cosa sensible y no puede dejar de serlo, es a la vez necesariamente infinita, podremos considerar más de cerca las relaciones de lo sensible y de la idea en el arte. La tesis según la cual lo que se muestra y brilla en la obra es la idea quiere decir, ni más ni menos, esto: lo sensible manifiesta lo infinito. "Pues la idea es en sí misma lo infinito y lo libre".⁴⁴ En consecuencia el arte es capaz de dejar ver y oír, de hacer sentir la infinitud. Pero, como todo el mundo sabe y Hegel también sabía, el infinito no suele mostrársenos de esta manera, si cabe hablar así. Para hacerse sentir tendrá que adquirir presencia inmediata aquello que, por antonomasia, es lo múltiplemente mediado, el producto final de todas las mediaciones.

Es difícil hacer patente mediante descripciones y circunloquios la estridencia de la paradoja mediante la cual Hegel define el arte cuando usa la fórmula de la presencia sensible de la idea. ¿Cómo una cosa material, sonora, coloreada o compuesta de palabras puede operar la inmediatez de lo que sólo cabe "encontrar" más allá de todas y de cada una de las cualidades, las entidades particulares, las diferencias, los límites, contradicciones, y síntesis más o menos universales de términos contradictorios? "Presencia sensible de la idea" significa, sin embargo, que este efecto ha sido logrado. La idea, piensa Hegel, como unidad del concepto y la realidad, está ya de por sí fuera de los límites de la particularidad, y por ello, de lo que se puede manifestar sensiblemente. Sostener que existe la instancia en que la idea se presenta efectivamente de esta manera, significa, por ende, decir que en ella ocurre la reunión de dos cabos muy

44. *Ae*, I, 154.

separados, la reconciliación, como la llama Hegel, de los polos de un divorcio polémico durable y porfiado, como lo es el de la realidad y el concepto. ¿Qué sentido preciso tiene, entonces, sostener que esto ocurre justamente en la obra de arte? Desde nuestro actual enfoque del concepto hegeliano de arte, que lo aborda explorando la contrariedad de arte y prosa, lo más adecuado frente a las preguntas formuladas, es aducir un ejemplo, presentar una mera ilustración de lo que Hegel quiere decir. La concepción hegeliana de la libertad de las partes en el todo de la obra constituye un buen caso ilustrativo de la noción de la infinitud del arte, y también una ocasión para ver que la presencia de la idea en la obra presupone un cambio en la manera de ser de lo sensible que ni lo debilita ni lo destruye.

Reflexionando sobre las relaciones entre el todo y las partes en la obra artística, Hegel busca una fórmula que dé cuenta de la peculiaridad de estas relaciones. Es, sin duda, verdad que el todo debe coordinar a los elementos menores que lo integran e imponerles un orden único. Así dice para el caso de la poesía dramática: "El desarrollo propiamente dramático es el movimiento continuo en dirección de la catástrofe final. Esto se explica sencillamente por cuanto la colisión constituye el eje central [de la obra]. Por una parte, todo tiende, por lo mismo, hacia el estallido del conflicto; por otra parte, la discordia y la contradicción de actitudes, propósitos y actividades contrarios necesita justamente resolverse y es impulsada hacia una resolución".⁴⁵ El conflicto central, el desenlace final del conflicto, dominan a las partes, los aspectos diversos del drama, la multitud de las personas, los lugares, los momentos, y los mantienen coordinados. Pero, al propio tiempo, la obra está, porque destinada a la contemplación, puesta bajo el imperativo de la morosidad, de la exigencia de tardarse y dejar ser libremente a las particularidades en su seno, para que se muestren como son, se hagan sentir, cada una en sus diferencias y particularidades. "... Que el arte en general ama demorarse junto a lo particular".⁴⁶ "La comprensión y la creación poéticas deben considerar a cada parte, a cada momento como interesantes por ellos mismos, como vivos en sí, y es por ello que [la poesía] permanece junto a lo singular, lo expone con amor y lo trata como una totalidad independiente (*eine Totalität für sich*). Por grande que sea el interés, el contenido que la poesía pone en el centro de una obra de arte, no dejará por ello de organizar

45. *Ae*, II, 523; además, el mismo asunto se discute largamente en I, 549-584, II, 534. Compárese también el concepto de *Besonderheit* en el índice de Bassenge, II, 634.

46. *Ae*, II, 347.

también lo menor —tal como ya en el organismo humano cada miembro, cada dedo, está terminado hasta en lo más mínimo y forma una totalidad, y en la realidad en general, cada existencia particular se cierra sobre sí misma formando un mundo”.⁴⁷

“Mediante este trato se independizan... las partes especiales de la obra de arte. Esto parece estar en completa contradicción con la unidad que establecimos como la condición primordial, pero de hecho esta contradicción es una apariencia falsa. Pues la independencia no debe ser de tal modo fija que cada parte especial se separe absolutamente de lo otro, sino debe hacerse valer sólo al punto de que los distintos lados y miembros demuestren que han sido exhibidos en su peculiar vivacidad por mor de ellos mismos, y para aparecer como parados sobre sus propios pies...”.⁴⁸ La obra ha de efectuar un equilibrio difícilísimo y raro: del predominio del todo sobre las partes depende la unidad y el orden; de la libertad e independencia de las partes depende la vivacidad de la presencia sensible de la obra. ¿Cómo lograrlo? Una superación de esta tensión, una solución de ella en favor del triunfo de un tercer término, nos sacaría inmediatamente del ámbito del arte, como Hegel lo entiende y define.

Una y otra vez vuelve Hegel sobre este problema. “A pesar de esta independencia, aquellas partes singulares deben quedar asimismo ligadas entre sí. Pues la determinación fundamental *única* que se hace patente y expone en ellas, debe anunciarse como una unidad que las traspasa y que, juntando a la totalidad de lo particular, la recoge en sí misma. Fácilmente fracasa la poesía, en especial cuando carece de grandeza, si no cumple con esta condición, y la obra recae, desde el elemento de la fantasía libre al de la prosa. Las partes no deben ser colocadas en una mera relación de adecuación a un fin [*blosse Zweckmässigkeit*]. Pues en la relación teleológica el fin es la generalidad representada y querida por sí, la cual consigue que se le adecúen los aspectos singulares gracias a los que ella adquiere existencia y en los que existe. Pero [el fin] usa a estos [aspectos singulares] sólo como medios, y privándolos de toda subsistencia libre por sí mismos, les roba, precisamente por ello, toda posible vivacidad. Las partes se relacionan en tal caso sólo intencionadamente nada más que con ese fin, que debe destacarse como lo único valedero que toma a lo demás a su servicio de manera abstracta y se lo somete. Esta rela-

47. *Ibid.*

48. *Ae*, II, 348.

ción intelectual [*verständig*] y carente de libertad, contraría a la belleza libre del arte".⁴⁹

Para entender bien la teoría de la obra de arte que la *Estética* hegeliana nos propone, hace falta ver con claridad que ella está concebida como el más precario de los equilibrios, como la más improbable de las reconciliaciones. El artista ha de producir un avenimiento entre el orden total de la obra y la libertad de las partes de la misma. La tensión debida a la vigencia efectiva de estos dos principios irrenunciables, es el modo de la presencia sensible de la idea. Esta es, por lo demás, sólo otra manera de decir lo que sostuvimos a propósito de la peculiaridad de lo sensible artístico. Lo sensible ha de manifestarse en la obra como permanente y reiterada negación de sí mismo, como fuga continua de la existencia al puro parecer. Esta fuga, sin embargo, debe permanecer y mantenerse, tal como, desde otra perspectiva, deben combinarse el orden y la libertad. Si la obra está concebida como esta difícil aunque estable combinación, no tiene nada de raro que la definición de la misma tenga el carácter paradójico que vimos.

A propósito de las relaciones existentes entre la definición hegeliana de arte y la concepción de los papeles respectivos de lo sensible y la idea en la obra, conviene mencionar dos caracteres generales del arte que se explican bien desde esta coyuntura. Se trata del carácter de mediador que Hegel le atribuye al arte y de otro aspecto de sus relaciones con la prosa. La definición paradójica revela al arte como reconciliación, o como suele decir Hegel, como momento en el medio entre dos etapas extremas. Vimos que había que distinguir entre lo sensible artístico y lo sensible pre-artístico. Igual cosa habría que hacer para la idea. La idea en la obra es la libertad, la verdad, la infinitud *en* lo sensible.⁵⁰ Pero así como lo sensible tiene una existencia diferente, prosaica, fuera de la obra de arte, la tiene también la idea y, en especial, una existencia después del arte. Es que el arte es un punto de paso para Hegel. Además de ser raro y difícil, es encuentro de elementos que vienen de otra parte y están destinados a ir mucho más allá de él. Y esto vale no sólo para el arte como tal sino para cada una de sus grandes formas —la música, la escultura, etc.—, para los aspectos históricos de cada forma y hasta para toda obra particular. Todos son estaciones provisorias del espíritu en desarrollo, en trán-

49. *Ae*, II, 348-9.

50. «Por medio de sus representaciones el arte libera dentro de la esfera de lo sensible del poder de la sensibilidad.» I, 59. «[La poesía tiene] la tarea, no de liberar al espíritu de lo sensible, sino la de liberarlo *en* lo sensible.» *Ae*, II, 470. Cf. también, II, 377.

sito hacia sí mismo. La precariedad y dificultad del encuentro de lo sensible y la idea son, vistas desde la perspectiva del desenvolvimiento del espíritu, la garantía de que esta estación no constituye un obstáculo para la continuación del progreso. El tenso equilibrio en la obra, que explica tanto algunos caracteres de ella como la rareza del éxito pleno de la actividad artística, es la base de la facilidad con la que pasa adelante el espíritu hacia sus formas post-artísticas.

De igual modo, pero en otra dirección, la precariedad de la condición del arte se retrata muy bien en la forma como para Hegel se presentan las relaciones de éste con la prosa. Como hemos visto ya, el arte está delimitado por la prosa. Habría que agregar ahora que está también amenazado por ella, según Hegel ve las cosas. Pues prosaico es, antes que nada, la disociación de lo sensible y lo ideal, su imperfecta fusión; y esta separación se produce debido a cualquier cambio de los elementos que concurren en la obra. Debido a que estos elementos tienen funciones o variantes anteriores y posteriores al arte, la diferencia entre éste y la prosa parece siempre provisora, a punto de desaparecer. Es verdad que el arte estabiliza en cada obra individual los procesos de lo sensible y de la idea, y los conjuga en una combinación única. Pero inmediatamente más allá de ella reaparece lo prosaico. Pues lo sensible es prosaico siempre que es cualquier otra cosa que la presencia individual de la idea, su figura propia. Y la idea es asimismo prosaica cuando de cualquier manera desborda, por poco que sea, esta figura individual que toma en una cierta obra de arte, y sólo allí. De modo que así como hay una prosa antes del arte, que se puede ejemplificar mejor por medio de las formas de lo sensible pre-estético, así hay la prosa más allá del arte, representada especial aunque no exclusivamente, por la idea post-estética o pensada.

Para apreciar de qué manera la contraposición de arte y prosa nos permite acercarnos no sólo a la definición hegeliana de arte sino también comprender mejor la posición media que Hegel le asigna entre las formas del espíritu, pasemos revista rápidamente a algunas de las principales variantes de la prosa post-estética. La obra de arte se acerca peligrosamente a lo prosaico cuando se torna excesivamente precisa. Esta precisión inartística puede deberse, ya sea a la acumulación exagerada de los detalles naturales de lo representado, ya sea a una concepción demasiado intelectual del contenido. En general sobre los límites del arte Hegel sostiene que: "Las áreas limítrofes del mundo de lo bello son, como vimos, por un lado la prosa de la finitud y la conciencia vulgar, de las que el arte se libera para hacerse verdad; por el otro, las esferas superiores de

la religión y la ciencia en las que aquel [mundo de la belleza] se transforma para captar de un modo menos sensible a lo absoluto".⁵¹ La insistencia en reproducir los detalles triviales de las cosas naturales es incompatible con la belleza; la pintura ha de ser especialmente cuidadosa en este respecto, y no dejarse llevar a la representación de cosas como los poros y pelos de la piel, los cuales son repulsivos y evocadores de la condición animal.

Pero hay también otros casos de destrucción de la vaguedad artística, como el que se produce a propósito de la música que acompaña a una canción, por ejemplo, donde ciertas combinaciones inadecuadas de la música y la palabra redundan en una independización del texto verbal.⁵² Pero los dos casos señalados primero son los principales. "En general, podemos decir que las leyes de la representación prosaica [*prosaische Vorstellung*] son, por una parte la corrección [*Richtigkeit*], por la otra, la determinación precisa [*deutliche Bestimmtheit*] y la inteligibilidad clara [*klare Verständlichkeit*], mientras que lo metafórico y figurativo es siempre relativamente impreciso e incorrecto".⁵³ Si la precisión puede destruir el carácter artístico de la obra es porque se trata no de la precisión de la figura sensible individual, sino de la precisión de la representación intelectual, cuya característica es que tiende a deshacerse de toda imagen y figura, a hacerse abstracta y libre de la particularidad sensible. La corrección, por su parte, supondría la existencia de una norma exterior a la obra, independiente de ella, por la cual la figuración artística tendría que regirse, dejarse guiar y medir. Una tal norma no sólo no existe, sino que sería inconciliable con la condición del arte.

La vaguedad e incorrección son presentadas, paradójicamente, como ventajosas para el arte, a pesar de que, en general, según Hegel, su aparición es signo de primitivismo e inmediatez. Aquí se repite, *mutatis mutandis*, la inversión de los valores que habitualmente inspiran el discurso hegeliano, que encontramos también en la frase: "elear a la condición de mera apariencia".⁵⁴ La vaguedad e incorrección pueden ser estimadas positivamente sólo porque como cualidades de la obra de arte adquieren un carácter sugerente o una capacidad aparentadora que no poseen en ningún otro contexto. Como el arte debe evitar la representa-

51. Ae, II, 335.

52. Ae, II, 303 y 310.

53. Ae, II, 369. En general sobre el significado estético de la imprecisión del sentir la sensibilidad, véase: II, 302-3, 310, 316, 320-1, 370.

54. Cf. el comentario de W. Biemel, *op. cit.*, pp. 167-8.

ción de lo limitado, de lo claro y tajantemente establecido y fijo, la vaguedad, e incluso la incorrección e indeterminación, son positivas en él. Por las mismas razones la obra no debe parecer nunca el producto de la aplicación de reglas o normas formuladas independientemente de ella.⁵⁵ Hegel no se cansa de repetir que todas las formas finitas son incompatibles con la expresión del alma de las cosas y de los seres, con la presencia sensible de lo espiritual en ellos.

La representación de lo finito, correctamente delimitado y determinado, es inescapablemente prosaica; el mundo en que no se ofrece al arte otra cosa que un conjunto de contenidos limitados, es un mundo prosaico. "...Sería inadecuado querer exhibir aún en nuestro tiempo los ideales de jueces o monarcas, por ejemplo. Cuando un funcionario judicial se conduce y actúa de acuerdo con su cargo y su deber, no hace otra cosa que la obligación prescrita por el derecho y la ley según el orden establecido...".⁵⁶ "No hay que negar que el sujeto puede, en el estado presente de nuestro mundo, actuar desde sí mismo en algunas direcciones, pero cada uno pertenece, como quiera que se conduzca, a un orden social estable, y no puede aparecer como la figura autónoma, total y a la vez dotada de vida individual [representativa], de esa misma sociedad, sino sólo como un miembro limitado de ella. Por eso, actúa sólo como aprisionado en ella, y el interés por tal figura, así como el contenido de sus fines y su actividad son infinitamente particulares".⁵⁷

Lo limitado y sobre todo la fijeza de los límites, su estabilidad, que le dan a las cosas finitas la apariencia de lo permanente e inamovible, de lo fatal y definitivo, llegan a ser las características decisivas del mundo histórico tardío. En este mundo, la cotidianeidad lo ha invadido todo y el arte se ha hecho, si bien no imposible, al menos altamente improbable, una empresa que ha de luchar con grandes dificultades y obstáculos. Requiere, para llevarla adelante, de una aguda conciencia de sus fines y de los medios técnicos que mejor les sirven. En tales condiciones el arte difícilmente podrá conservar la frescura y aparente espontaneidad, la libertad imaginativa y sentimental, la emotividad creadora, que son sus características en los períodos más brillantes de su historia y en sus obras más logradas. Tendrá que contentarse reemplazando lo que la fantasía y la emoción aportaban con la reflexión y la conciencia. Aunque Hegel no tiene ninguna confianza en la posible grandeza del arte tardío

55. *Ae*, I, 36-7.

56. *Ae*, I, 192-3.

57. *Ibid.*

de las épocas objetivamente prosaicas, ni convicción de que tal arte sea necesario o desempeñe un papel histórico importante, le atribuye al arte que pueda producirse, a pesar de todo, una función interesante. Esta es la de disolver, hasta donde sea posible, la petrificación, la fijeza propia de las cosas y de los temas. "Si la prosa ha invadido con su manera de pensar el contenido total del espíritu y si le ha impreso su sello a cada cosa y a todas ellas, la poesía debe hacerse cargo de una tarea de disolución y transformación completas, que la llevará a encontrar grandes dificultades por todas partes, debidas a la rigidez de la prosa. Pues la poesía no sólo tendrá que liberarse de la concepción corriente que busca sujetarla en lo indiferente y casual... sino que tendrá que transformar también, en varios respectos, al modo de expresarse de la conciencia prosaica en expresión poética..."⁵⁸

¿Qué interés puede haber en una recuperación de lo fluido o indeterminado mediante el arte? El interés no puede ser otro que aquél que la obra estimula y cultiva cuando ha logrado sustraerse a la rigidez de las formas finitas, que, a la vez que aprisionan, introducen un orden inteligente en el mundo: el interés que podemos tener en lo que queda más allá de tal orden, el interés en las posibilidades del hombre, en la infinitud de posibilidades del mundo, en la infinitud de nuestras tareas. Todos estos intereses humanos y otros emparentados con ellos están situados más allá del mundo clasificado por el entendimiento, traducido en una ciencia positiva, en una organización social eficiente, en un conjunto de leyes e instituciones que protegen y encauzan la vida. Más allá de todo esto espera lo que la idea introduce en la obra de arte, lo que el espíritu promete. Es este elemento ideal en el arte, aliado de la verdad y la libertad, el que alimenta la contrariedad entre el arte y la prosa del mundo, y la hace perdurable.

58. *Ae*, II, 342; además, II, 369.

B. EL ARTE Y LA NATURALEZA.

1. *La separación.*

Las fronteras que separan al arte de lo que Hegel llama la prosa del mundo son estables, simples y fáciles de captar en una explicación debido a que las relaciones entre ambos son inertes. El arte mismo, desde luego, no toma posición, no actúa y ni siquiera se da cuenta de que hay este más allá indiferente que lo rodea por todas partes. Cuando sucede que en un cierto período histórico la prosa se convierte en un tema del arte, por ejemplo, Hegel explica con cuidado qué condiciones excepcionales hicieron posible que ello ocurriera contra la regla. Este es el caso de la pintura holandesa, la cual, a diferencia de otras formas y movimientos pictóricos, con toda decisión y gran éxito, se dedicó a la representación de la vida y los objetos cotidianos. ¿Cómo es posible que el arte se interese por "las figuras y relaciones indefinidamente variables de cualquier realidad casual, por la naturaleza y el pintoresco juego de sus formaciones aisladas, por el trajín y ajetreo cotidianos de los hombres en su menesterosidad natural y cómodo contentamiento, por sus costumbres accidentales, sus situaciones, las ocupaciones de la vida familiar, los negocios burgueses y, en general, por aquellos aspectos casualmente cambiantes de la objetividad externa?"¹ "¿Qué llevó a los holandeses a convertirse en pintores de género, qué contenido se expresa en estos cuadritos que, evidentemente, poseen la más grande atracción?"²

La explicación reside en que el verdadero contenido de esta pintura, bien examinado, no es tan vulgar como generalmente se piensa.³ Para comprender que esta forma de gran arte se haya ocupado de lo prosaico,

1. *Ae*, I, 570.

2. *Ae*, I, 169.

3. *Ae*, I, 164, 170.

hay que considerar la historia de este pueblo. "El holandés produjo él mismo en buena parte el suelo sobre el que vive y habita y se ha visto obligado a defenderlo continuamente contra los embates del mar para conservarlo".⁴ En lo pequeño y en lo grande este pueblo esforzado y persistente ha tenido que producir cuanto ahora forma su ambiente terrenal, sin recibir nada de regalo. Por eso es que habita la tierra poseído de la satisfacción legítima y el contentamiento consigo, propio del que ha realizado bien una tarea. La limpia decencia de la casa y sus utensilios, la fiesta campesina, robusta y cruda, los animales bien comidos y cuidados, las ciudades activas y los campos trabajados, son signos en los cuales los holandeses se conocen, al cabo de su esfuerzo, y se aprueban. Hegel aduce, además, que la autosatisfacción que testimonia la pintura holandesa de este tipo se alimenta también de la conciencia de haber derrotado al "poderoso rey del mundo" y conquistado la libertad política.⁵ Finalmente: "Los holandeses eran protestantes, lo cual es de mucha importancia, pues sólo a los protestantes y al protestantismo les corresponde acomodarse completamente en la prosa de la vida y concederle, independientemente de consideraciones religiosas, una vigencia sin restricciones, dejándola desarrollarse con ilimitada libertad".⁶

De manera que cuando el mundo cotidiano, sus objetos e intereses refieren tan patentemente, como en este caso, a virtudes de empeño y persistencia y a la libertad humana en su raíz, cuando habla de aspiraciones cumplidas, aunque prosaico resulta interesante para el arte y bien acogido por él. Las conexiones espirituales de este mundo lo salvan de caer en la trivialidad y la indiferencia. Hegel recuerda también, a propósito de la misma cuestión, a Murillo como pintor de niños mendigos. En sus cuadros, que llama excelentes, "la madre despioja a un muchacho mientras éste masca tranquilamente su pan; otros dos muchachos pobres y andrajosos, en un cuadro similar, comen melones y uvas. Pero desde esta pobreza y semidesnudez no luce otra cosa, dentro y fuera, que la más completa tranquilidad y despreocupación... Esta falta de preocupación por lo externo y la íntima libertad en medio de lo exterior..."⁷ son, propiamente, el contenido de una pintura que, a diferencia de otras formas de

4. *Ae*, I, 170.

5. *Ae*, I, 170, 572.

6. *Ae*, I, 572.

7. *Ae*, I, 171. Sobre Murillo y la escuela flamenca en relación con la belleza ideal, cf. Esteban de Arteaga, *La belleza ideal*, pp. 152-154.

gran arte, tematiza lo prosaico porque en medio de ello se hace presente la libertad intocada por su derredor.⁸

La necesidad de ofrecer razones por las cuales la prosa entra en ciertos tipos de arte proviene de la creencia tácita de que la relación normal entre ellos es la simple exclusión mutua. Pero de la exploración del caso excepcional se desprende que en verdad nunca hubo una ruptura de la norma: la excepción no existe. Lo prosaico como tal no es el verdadero contenido de aquellas obras, que tienen como tema algo bien anidado en la prosa pero diferente de ella. Nunca la excepción confirma tanto la regla como cuando es una mera apariencia. La creencia tácita en la separación total de arte y prosa se fortalece después de este descubrimiento. Es tal la simplicidad y la inercia de las "relaciones" entre ambos, que hace falta un tercer punto de vista, o agente relacionador, para introducir el distingo entre ellos y fijar desde fuera el tipo de la diferencia que los separa. Es la filosofía del arte, el filósofo en busca de claridad sobre su tema, el que marca esta frontera, no el arte mismo que no ve ni se ocupa de la prosa, ni la admite en su seno. Esta inercia es interesante para nosotros cuando nos proponemos explorar otros límites del arte, sus relaciones con la naturaleza, primero, sus lugares propios en la subjetividad humana, luego. Los límites entre arte y naturaleza son muchísimo más complejos que los que hemos estado considerando y esta mayor complicación proviene, en buena medida, de que es el arte mismo el que se separa y diferencia de la naturaleza, y se va, paulatinamente, definiendo a lo largo de esta relación sostenida y variable.

Ilustraremos este contraste entre una vecindad inerte, fijada desde fuera por la filosofía para servir al interés científico por el arte, y una relación activa en que el arte se pone en juego para afirmar su independencia y peculiaridad frente a la naturaleza.

Grecia fue siempre para Hegel el "mundo bello", la época de la belleza en la historia de la humanidad; allí se produce no sólo el arte más glorioso y grande sino una modalidad de la vida que en su conjunto tiene un marcado carácter artístico. El único caso en que Hegel prodiga el calificativo "bello" usándolo para cosas que quedan fuera de los límites del arte, es cuando habla de los griegos: su religión es bella, la unidad de las leyes, las costumbres y las convicciones morales constituye una "sustancia ética" bella, los atletas que desarrollan y cultivan sus cuerpos

8. *Ae*, II, 208. Acerca de las relaciones entre arte y libertad, véase J. M.^a Sánchez de Muniain, *Estética del paisaje natural*, pp. 273-274, y la monografía de A. Horn sobre el tema.

mediante juegos y ejercicios son escultores que hacen de sí mismos obras bellas; la unidad global de esta vida de los griegos es lo más bello que ha habido en toda la historia de la humanidad.⁹ Por eso mismo y a pesar de que Hegel se ocupa en sus diversas obras de muchísimos aspectos distintos de la existencia de ese pueblo, nunca se refiere a él de otro modo que como la humanidad bella por antonomasia. No encuentra allí ni el menor asomo de algo prosaico. Grecia es la existencia de la belleza triunfante, en la que el arte ejerce una influencia universal sobre todos los aspectos esenciales de la vida. La prosa se ha retraído al punto de desaparecer, se ha tornado ineficiente y carece de un dominio propio. En este sentido el mundo moderno de la marginación e impotencia del arte, es el reverso de Grecia para Hegel. Entre nosotros todo es prosaico, y la prosa triunfante significa la retirada del arte. En ninguno de los dos casos históricos hay mezcla o interpenetración de estos dos "principios" mutuamente excluyentes.

El arte y la naturaleza, en cambio, mantienen un comercio bien complicado y diverso, en el que cabe distinguir no sólo etapas históricas sino una multitud de aspectos tal que para comprenderlos el pensamiento debe fundar perspectivas teóricas que nos muestren la relación desde lados diferentes. Pero la característica general más sobresaliente de estas relaciones, tal como Hegel las concibe, es su negatividad: el arte se desprende, se libera, se independiza de la naturaleza, con una iniciativa destinada a dejarla atrás, a salirse de en medio de ella y de la confusión con ella, para asentarse en otra parte, sobre otras bases y llegar a ser algo diverso de la naturaleza. "La necesidad general y absoluta de la que surge el arte (en su aspecto formal) se origina en que el hombre es una conciencia *pensante*, esto es, que él hace de sí y para sí lo que él es y lo que en general es." "La conciencia de sí la conquista el hombre de dos maneras: primero, teóricamente en cuanto en lo íntimo ha de llevarse a sí a la conciencia de sí mismo, conociendo lo que se mueve, trabaja y agita en el pecho humano..." "Segundo, mediante la actividad práctica; gracias a que tiene la tendencia a producirse a sí mismo en aquello que le es in-

9. Los comentarios más instructivos sobre la influencia de la relación de Hegel con la Grecia clásica en sus ideas estéticas se encuentran, a nuestro parecer, en H. Glockner, *Hegel*, apud G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe in 20 Bänden*, Stuttgart, Fromanns, 1954, vols. 21 y 22, especialmente caps. IV y V; J. Taminiaux, «La pensée esthétique du jeune Hegel», *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 56, 1958, pp. 233-250. Véase también a J. Taminiaux, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand; Kant et les grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, La Haye, M. Nijhoff, 1967.

mediatamente dado, en lo que está disponible a su alrededor, y también de reconocerse a sí mismo en lo producido... El hombre realiza esto para quitarle también al mundo externo su áspera extrañeza... Esta necesidad pasa a través de las más diversas formas y se extiende hasta aquel modo de producción de sí mismo en las cosas exteriores representado por la obra de arte. Y procede de esta manera no sólo con las cosas externas sino también consigo..." "La necesidad general de arte es racional y de acuerdo con ella el hombre tiene que elevar para sí tanto al mundo externo como al interno hasta la conciencia espiritual, y convertirlos en objetos en los que se reconozca a sí mismo." ¹⁰

Así interpretado el arte, su primer movimiento propio es el de separación, alejamiento, negación de la naturaleza. Hegel se expresa con energía y entusiasmo cuando se refiere a esta fase inicial, diciendo cosas como que el arte extermina la materialidad sensible y las condiciones exteriores que transforma. "...Precisamente la destrucción de la materialidad sensible y de las condiciones externas es lo poético..." ¹¹ "La actividad poética, aunque no excluye recibir de otros, consiste esencialmente en la transformación total (de ello)..." A este cambio lo ha llamado unas pocas líneas antes "una transformación negativa" de lo tradicional.¹² Esta transformación, sostiene en otra parte, "sólo podía tener lugar mediante la doble degradación, por un lado, de las potencias generales de la naturaleza... y por el otro, de lo animal..." ¹³ "Los artistas griegos demostraron ser auténticos creadores. Todos los ingredientes extranjeros los llevaron a un crisol... que destruyó en el limpio fuego de un espíritu más hondo, lo oscuro, lo natural, lo impuro, lo ajeno y desmedido; lo redujeron quemándolo para que surgiera la figura purificada que mostraba sólo débiles huellas de la materia de que estaba hecha". Y refiriéndose allí mismo a acciones y sucesos humanos: "También estas formas las encuentra el artista en la realidad, pero también en ellas ha de exterminar lo

10. *Ae*, I, 41-2.

11. *Ae*, I, 165; cf. II, 127. Antonio Machado señala con razón que en la poesía no hay ninguna destrucción de materiales y que en esto ella difiere notablemente de otras artes. «El aurífice puede deshacer la moneda para darle después nueva forma, aunque no caprichosa y arbitraria. Pero al poeta no le es dado deshacer la moneda para labrar su joya. Su material de trabajo no es el elemento sensible en que el lenguaje se apoya (el sonido) sino aquellas significaciones de lo humano que la palabra, como tal, contiene. Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos.» «De un cancionero apócrifo», *Obras completas de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Editorial Plenitud, 1957, p. 952.

12. *Ae*, I, 429.

13. *Ae*, I, 460.

casual y lo indebido para que resulten capaces de recibir el contenido espiritual de la humanidad..."¹⁴

Pero Hegel, que no pierde nunca de vista por mucho tiempo la función reconciliadora de divorcios y desgarramientos que le asigna al arte, no insiste en la importancia de estas formas de tiranía que el arte ejerce sobre la naturaleza. Mucho más fecundo es el poder del arte para crear distancias, su capacidad de arrancar a las cosas de su contexto natural y práctico y ponerlas en una conexión diversa, que transforma su sentido para nosotros. El arte, antes que un despotismo sobre la naturaleza, se distingue de ella porque realiza, desde la perspectiva en que lo consideramos ahora, un cierto movimiento de separación. Esta separación la produce el arte mismo, no la recibe dada desde fuera. Una de las formas en que muestra la capacidad distanciadora de que hablamos consiste en que la obra nos presenta aquellas mismas cosas que satisfacen nuestras necesidades, pero expuestas de modo que respondemos contemplándolas desprendidamente, como si no dependiésemos de ellas. "... Aquella distancia que la obra de arte pone entre las cosas y nuestra necesidad y mediante la cual expone ante nosotros la vida propia e independiente de ellas y su manifestación ante nosotros."¹⁵

Las formas iniciales de negación, supresión y hasta aniquilamiento de elementos naturales, tanto como la distanciación de la naturaleza, mediante las que el arte funda lo suyo, están todos subordinados, a la postre, a la tarea del establecimiento y afirmación de la libertad artística. El contenido inicial de esta libertad del arte, si es que tiene alguno mientras se trata del primer movimiento predominantemente negativo, o nada más que independencia, le viene de ser una ruptura con la necesidad natural, con la trabazón cerrada y ciega de un suceder que carece de interioridad y de alma. En las lecciones de *Estética* como en otras obras se interesa Hegel de diversos modos por este tema del desprendimiento del arte desde el seno de la naturaleza. A veces lo trata de preferencia como un proceso histórico; otras como una explicación trascendental de la existencia del arte a partir de la insuficiencia de la naturaleza.

Estas dos posibilidades suelen ceder su lugar a una tercera forma de tratar el tema, que aparece como la manera en que el discurso filosófico gana su objeto propio contrastándolo con la naturaleza. Hegel no elige abiertamente entre estas posibilidades sino que pasa de una a otra, dando

14. *Ae*, I, 462; cf. otros aspectos del mismo tema: I, 430-451; II, 261, 290.

15. *Ae*, II, 210.

por descontado que se trata de perspectivas complementarias. En las lecciones, la separación de arte y naturaleza es estudiada, por ejemplo, a propósito de la forma simbólica¹⁶ a la que Hegel entiende como período de búsqueda del arte verdadero, aunque no todavía como logro del mismo. En otras obras, la *Filosofía de la Historia*, por ejemplo, y la *Fenomenología del Espíritu*, ciertas artes orientales y medio-orientales aparecen como productos de esta batalla histórica del arte por desprenderse de la naturaleza. La esfinge egipcia sería, según esta interpretación, la imagen de esta lucha, la representación del elemento humano levantándose a medias por encima de la animalidad, con la que está, sin embargo, aún confundido. "El ejemplo perfecto de la realización del arte simbólico... debemos buscarlo en Egipto. Egipto es la tierra del símbolo que se propone la tarea de descifrar el espíritu, sin encontrar verdaderamente la clave... A causa de que el espíritu se busca aquí todavía en la exterioridad, de la cual al mismo tiempo está también aspirando a salirse, fatigándose en una laboriosidad incansable... podemos decir de los egipcios que ellos entre todos los pueblos anteriores son el pueblo del arte... El pueblo de este país maravilloso no sólo fue cultivador de la tierra sino también constructor y revolió la tierra en todas direcciones, cavó canales y lagos, y, guiado por el instinto del arte, no sólo levantó a la luz del día las más tremendas construcciones, sino que además, hundi6 violentamente en el suelo otras construcciones de proporción no menos inmensa..."¹⁷ "... el arte simbólico es, en general, una lucha..."¹⁸

Esta etapa o aspecto acentuadamente negativo de las relaciones entre arte y naturaleza, como Hegel las concibe, recuerda mucho a lo que hemos dicho antes sobre el arte y la prosa. Si ignoramos el aspecto activo de la negatividad del arte, suprimiremos toda posibilidad de distinguir entre la naturaleza y la prosa del mundo. Y, en efecto, en la *Estética* muchas veces ambas se confunden. La vida práctica, sus intereses y necesidades, sus instrumentos y productos, los aspectos animales de la corporeidad humana, aun las relaciones humanas determinadas a partir de los apetitos y todo lo que tiene que ver con estas relaciones, son a la vez partes de la naturaleza y aspectos de la prosa del mundo. Si a lo largo de su esfuerzo por alejarse de la naturaleza, el arte pudiera mantenerse en la pura negatividad inicial que ejerce como destrucción de ciertos

16. *Ae*, I, 298-412; cf. especialmente pp. 310-311 y 317.

17. *Ae*, I, 345-6; cf. p. 312.

18. *Ae*, I, 312.

elementos naturales, como sustracción de materias que las lleva desde su lugar de origen hasta la luz diferente de la contemplación desinteresada, nunca necesitaría Hegel hablar diversamente de prosa y naturaleza. Lo que induce a separarlas es que la negatividad frente a la naturaleza se transforma más tarde en una relación de varias dimensiones, a diferencia de la frontera entre arte y prosa, que, como estática e infecunda, carece de futuro. Se podría añadir que, aunque en la *Estética* Hegel no alude a la condición "artística" de la naturaleza misma, por interés en la claridad de los conceptos, sin duda, para el sistema hegeliano en general, esta condición es indispensable para entender que el arte pueda originarse en ella. Desde este punto de vista, claro, la distancia entre naturaleza y prosa no podría ser mayor.

2. *La independencia relativa.*

En una de sus publicaciones más tempranas, el ensayo sobre "La fe y el saber" del año 1802, destinado a criticar la filosofía de la reflexión, Hegel le reprocha a Kant y a Fichte su noción de la naturaleza. La entienden, dice, como algo absolutamente malo, que debe ser rechazado y aniquilado.¹⁹ Se expresa así: "Esta visión de la naturaleza, que niega que ella sea algo en sí y la tiene por mera apariencia, es decir, que la priva de toda la verdad y de toda belleza..."²⁰ "... La naturaleza... en la teología moral de Kant y Fichte es algo que debe ser destruido; en ella la finalidad de la razón está eternamente pendiente de ser realizada todavía; es algo desprovisto de verdad, está dominada por la ley de lo feo y es contraria a toda racionalidad."²¹

Hegel rechaza enérgicamente y hasta con indignación esta concepción de la naturaleza y busca poner en evidencia la estrechez y el extravío de la perspectiva moral y metafísica que la desfigura y degrada de tal modo. La convicción juvenil de que la naturaleza es sagrada, fuente de toda posibilidad y muchísimo más ancha y rica que la inteligencia humana que la quisiera enjuiciar, pervive en la obra tardía de Hegel, aunque no sin pasar por algunas transformaciones que la tornan casi irreconocible a primera vista. Pues en el pensamiento maduro de Hegel no dejan de aparecer aquí y allá algunas muestras precisamente de aquella soberbia y

19. *Ae*, I, 417, 423.

20. *Ae*, I, 418.

21. *Ae*, I, 419; cf. 420-421.

engreimiento frente a la naturaleza que Hegel le reprochara a Kant y a Fichte. Cuando Hegel se dispone a explicar la superioridad de lo humano sobre lo natural, a propósito del arte, no vacila en sostener que aun lo más alto de que la naturaleza es capaz, a saber, la vida, no puede medirse con el espíritu que alienta en el hombre. En los pasajes que se refieren a este punto habitualmente acaba afirmando que el fundamento de que depende la superioridad absoluta de lo humano reside en que incluye la posibilidad de una conservación de la naturaleza en un plano superior. El espíritu consigue lo que la vida no puede, esto es, mantener relaciones con la naturaleza de la que él procede, guardando en sí, enaltecido, lo mejor de aquel origen.

El espíritu que ha dejado detrás de sí a la naturaleza sólo es mejor que ésta a condición de que consiga, en su separación de ella, sanar este desgarramiento, reconstruyéndola en sí. De esta posibilidad de una recuperación de lo perdido depende que Hegel crea poder combinar la exaltación de lo humano con un reconocimiento del valor de la naturaleza que echa de menos en Kant y en Fichte. "Es un malentendido estimar menos a lo espiritual que a las cosas naturales, como cuando las obras del arte humano son menospreciadas en comparación con objetos naturales porque para aquellas obras hay que tomar el material de afuera y porque no son vivas. Como si la forma espiritual no poseyese una vivacidad superior y más digna del espíritu que la forma natural..."²²

Ni la vida, el punto más estimable de toda la naturaleza, es una exclusividad suya, según vemos en el pasaje recién citado.²³ La otra vivacidad, superior, prueba que el espíritu continúa a la naturaleza aunque se aleja de ella. Pero esta conservación no anula las formas de relación negativa de que hemos hablado antes, sino que las presupone. Cuando la naturaleza reaparece dentro del arte de varias maneras que Hegel estudia, se establecen por esta vía los lados positivos de la relación, que a la vez complementan y modifican a lo que hemos llamado la negatividad del arte.

¿Pero de qué hablamos, precisamente, cuando nombramos a la naturaleza? ¿O cuando buscamos establecer lo que ocurre entre ella y el arte? "Naturaleza" es una palabra completamente vacía cuando se la usa con esta generalidad y se la toma aparte de toda conexión conceptual más

22. «Más vale un pensamiento del hombre que todo el mundo», según San Juan de la Cruz; cit. en J. M. Sánchez de Muniáin, «Aporías Estéticas, I Arte y Naturaleza», *Revisia de Ideas Estéticas*, tomo XXV, N.º 100, 1967, p. 200. En el mismo sentido se expresaba Hegel: «Sí, considerándolo formalmente, hasta una mala ocurrencia, como le puede venir a un hombre a la cabeza, es superior a cualquier producto natural; ...» *Ae*, I, 14.

23. *WW IX*, p. 55.

vasta.²⁴ Para evitar esta generalidad vacía consideremos las principales determinaciones conceptuales de las que Hegel se vale cuando se refiere a la diferencia entre arte y naturaleza.²⁵ Después de establecida ésta discutiremos el concepto mismo, al cual, como se verá, están ligados algunos problemas básicos de la filosofía del arte hegeliana.

Primordialmente la diferencia entre arte y naturaleza se concreta alrededor de la oposición entre lo hecho por el hombre y lo dado a él antes y aparte de este hacer. La división corre entre lo que ya todo el tiempo es y es de una cierta manera y se encuentra, por ello, disponible allí cuando se inicia la actividad productiva consciente, inspirada e inteligente, y esta actividad considerada en la perspectiva de lo que es capaz de producir y efectuar en la vida humana en su conjunto. En primera instancia, por lo tanto, importa que la naturaleza sea previa a las tareas humanas y el arte sea una de éstas. Desde el punto de vista de la filosofía del arte, que da por descontada la existencia histórica del mismo, la naturaleza aparece como lo que ha quedado atrás después que el arte ha fundado una tradición independiente en la historia. Aunque lo que queda atrás no desaparece por ello, su permanencia y condición le son asignadas, en buena medida, por lo que le sucede en el proceso de desarrollo. La naturaleza sigue allí tan ajena al tipo de actividad, de fantasía y de intención inteligente que el artista compromete en su obra como existía antes de que hubiera tal creación, pero ahora sus limitaciones se han hecho patentes.²⁶

La diferencia entre lo hecho y lo dado es, por otra parte, tan acentuada que el pensamiento que aspire a pensarlos como etapas sucesivas de un mismo proceso, tiene que introducir estaciones intermedias entre ellos para evitar la solución de la continuidad. Hegel llama expresamente la atención sobre el hecho de que el arte no tiene ni siquiera su punto de partida inmediatamente en lo crudo y salvaje de la naturaleza, sino que "...la belleza como obra del espíritu ... requiere hasta para comenzar de

24. *Ae*, I, 168. El ensayo antes citado del prof. Sánchez de Muniáin contiene una discusión de los límites que debemos asignarle al concepto de naturaleza cuando estudiamos sus relaciones con el arte. Así, por ejemplo, considera que «en relación con el arte humano, el alma es *naturaleza*» (p. 200). El lenguaje en «cuanto modo de operar, es *genitum, non factum*» (p. 210). Especialmente interesante para la comprensión de la teoría de Hegel nos parece en este ensayo la idea de que las emociones, los sentimientos, etc., son naturaleza en relación con el arte.

25. Nos referimos a esta diferencia tal como se la desarrolla en las lecciones de *Estética*. En la *Filosofía de la Naturaleza* de Hegel, por ejemplo, ella es concebida de otro modo; véase, para efectos de comparación con la *Estética*, los N.º 340, adición 3; 365, observación 3; 370, adición, de esta obra.

26. *Ae*, I, 39-40.

una técnica desarrollada, de muchos ensayos previos y de ejercicio..." "Tanto esencialmente como en la realidad histórica, la primera manera de manifestarse el arte en sus principios es la de la artificialidad y la torpeza..."²⁷ La creación temprana, que aún no acaba de dejar atrás el dominio de la naturaleza resulta en monstruos, en confusiones y turbiedades, en tiesuras y rudas violencias, los que todavía no tienen nada que ver con la belleza artística, en sentido propio.²⁸ De lo bello artístico sólo se puede hablar, en rigor, cuando la actividad consciente ha vencido sobre este período intermedio que separa fácticamente al arte de la naturaleza.

La diferencia entre lo dado y lo hecho, de la que esperábamos una definición de naturaleza, no constituye para Hegel, sin embargo, un punto de vista al que el autor se atenga en forma coherente. A poco andar comienza a hablar de "productos naturales" y de las diferencias que señalan a la productividad de la naturaleza, que es, dice, inconsciente, indeliberada, distinguiéndola de la productividad artística.²⁹ Lo dado en el sentido de existencia previa y acabada ha desaparecido por completo. La atención del discurso se concentra ahora en la comparación de dos procesos de producción³⁰ que acaban en resultados que son, en ambos casos, cosas físicas particulares, aunque dotadas de cualidades específicas diversas. Los procesos productivos mismos son sometidos a comparación y sus resultados también. A estas dos fuentes de diferencias entre el arte y la naturaleza, el método de producción y los productos finales, se agregan las diferencias que proceden de las relaciones que un sujeto pensante y práctico puede tener con estas dos clases de objetos, relaciones que se diversifican de acuerdo con las variaciones antes señaladas. Todos estos razonamientos, que ocupan un lugar no insignificante en las lecciones de *Estética*, favorecen la confusión, por una parte, del arte con la técnica, y por la otra, de la obra de arte con los objetos de la teoría. Y esto, que amenaza la claridad de los resultados más decididamente buscados y queridos por Hegel, que enturbia su mejor intuición de las cosas, proviene, mayormente, de las vacilaciones en el uso de ciertos conceptos fundamentales y en la perspectiva adoptada. Si no fuera porque el discurso se endebera cada vez de nuevo mediante su ocupación con el tema de la belleza del arte, tendríamos que decir que la falta de claridad y firmeza en estos puntos básicos arruina definitivamente toda la teoría.

27. *Ae*, II, 9.

28. *Ae*, II, 9-10.

29. *Ae*, I, 166, por ejemplo. La expresión *Naturprodukt* es de uso muy frecuente en la *Estética*.

30. *Ae*, I, 36-42 y 274-291.

Por de pronto, sin embargo, Hegel destaca que la producción artística ocurre dominada por fuerzas humanas, que es el ejercicio de ciertas facultades del hombre lo que acaba de asegurar la separación del arte y la naturaleza. Con esto retornamos a la división entre lo hecho y lo dado. La naturaleza constituye una esfera aislada que tiende a moverse en ciclos repetitivos y resulta incapaz de salir del curso cerrado de estos ciclos; engendra una serie indefinida de entes dispersos entre los que reina una exterioridad sin remedio. Por sí sola la naturaleza no puede traspasar sus límites y, en la medida en que ocurre un paso hacia lo otro que ella, se trata de un tránsito no natural. Para su diferencia con el arte es importante, le parece a Hegel, anotar que lo natural no se dirige a nosotros. Después de examinar las vacilaciones del vocabulario de Hegel que afectan al distinguir entre arte y naturaleza, podemos decir que la clave de la diferencia está precisamente aquí: el arte no sólo procede del espíritu humano sino que está expresa y exclusivamente dirigido a él.³¹ Hablando de que en la obra de arte la correspondencia entre contenido y forma ha de cumplir con ciertas rigurosas condiciones, dice de la forma: "Por eso es que esta concreción sensible, en la que se expresa un contenido esencialmente espiritual, es también para el espíritu, y la exterioridad de su figura, mediante la cual puede ser intuita y representada, no tiene otra razón de ser que la de estar ahí para nuestro temperamento y espíritu. Con este propósito, exclusivamente, son configurados en una unidad el contenido y la forma artística. Aquella concreción, en cambio, que no es nada más que sensible, la naturaleza externa como tal, no tiene este propósito como único origen. El plumaje pintoresco de las aves y su colorido lucen también cuando nadie los ve, su canto se pierde sin auditores, el cacto que florece una sola noche se marchita sin ser admirado en la soledad de las selvas del sur, y estas selvas, intrincados tejidos de la vegetación más bella y exuberante, con las fragancias más deliciosas y las especias más aromáticas, decaen y se descomponen sin que nadie disfrute de ellas. La obra de arte, sin embargo, no existe para sí de modo tan despreocupado, sino que es esencialmente una pregunta, un apóstrofe dirigido a la receptividad de los afectos, un llamado a los ánimos y a los espíritus."³²

Hegel contrasta detalladamente y en varios sentidos al "producto" natural con el artístico: éste posee siempre alguna generalidad, la que le viene de la representación que forma una parte necesaria de él. Es, ade-

31. *Ae*, I, 78-79.

32. *Ibid.*

más, durable como no lo son los entes naturales, pues ha sido sustraído al rápido ciclo de la naturaleza que va sin falta de la generación a la descomposición. "...La vida natural singular es, por el contrario, perecedera, transitoria y cambiante en su aspecto, mientras que la obra de arte se conserva; pero la mera durabilidad no es su verdadera ventaja frente a la realidad natural, sino que, más bien lo es su condición de surgimiento de algo en que alienta el espíritu." ³³ A nosotros no nos interesan aquí los detalles de esta comparación y, a decir verdad, sólo algunos pocos de los resultados que Hegel obtiene por esta vía consiguen iluminar de veras los problemas y conceptos de la filosofía del arte. Algunas de las imprecisiones del pensamiento hegeliano en relación con la diferencia entre arte y naturaleza habría que interpretarlas, nos parece, como derivadas del carácter problemático que para Hegel tiene el distingo mismo.

En efecto, el sistema metafísico de Hegel conserva, en parte al menos, la visión de la "*natura Dei ars*". Desde el punto de vista de su pensamiento global, por ende, la diferencia es, en último término, sólo gradual y no esencial. Pero la filosofía del arte no coincide sin más e inmediatamente con la perspectiva cósmica del sistema. La *Estética* conoce al arte en su peculiaridad, esto es, como un ámbito individual con derechos y condiciones propias. Aunque como disciplina filosófica que sabe de sí a la par que conoce su objeto, la estética mira en dos direcciones distintas —a su propio contexto teórico y a la cosa sobre la que versa— llega un momento en que su afirmación de la autonomía del arte debe ser acordada lógicamente con la relatividad de su tarea científica toda. La tesis de la autonomía o peculiaridad del arte debe ser relativizada para que los resultados de la estética se incorporen al sistema. Lo propio del arte ocurre dentro de un sistema de conexiones universales que deja cumplirse a lo bello en su condición única pero luego lo reclama como una de las funciones subordinadas de la totalidad. De esta pertenencia del arte al orden cósmico depende, por otra parte, su cognoscibilidad, esto es, la posibilidad misma de la estética como ciencia.

El arte como llamado del espíritu a otros espíritus sólo puede ocurrir, como vimos, merced a una ya largamente ensayada y dominada separación humana de la naturaleza. La distanciaci3n y el éxito en el establecimiento independiente del arte es, sin embargo, sólo una de las condiciones conjuntas de que el arte depende. Otra condici3n importante tiene que ver con que el arte le roba, como dice Hegel,³⁴ a la naturaleza

33. Ae, I, 40.

34. Ae, I, 164.

todos los contenidos que necesita para hacer lo suyo. Pues la naturaleza es ya configurada independientemente del arte. "... La forma pertenece intrínsecamente a la materia como su verdadera esencia y poder configurador".³⁵ En el cristal, explica Hegel, nos sorprende la regularidad de su forma; percibimos estas configuraciones naturales como originadas por la libre fuerza de la materia misma, que se organiza por sí, sin intervención de un poder ajeno que produjera las figuras naturales. "Pero una similar actividad de la forma inmanente se manifiesta de modo aún más concreto en el organismo vivo y su silueta, la forma de sus miembros y, en especial, en el movimiento y la expresión de las percepciones sensibles. Pues en este caso es la vivacidad interna misma la que nos salta a la vista."³⁶

Lo que el arte produce, por ende, no lo produce en el sentido de inventarlo en el vacío, sin antecedentes, sino que lo toma de donde ya está. Claro que este tomar sólo puede ser llamado producción porque no es un mero traslado o traspaso de algo inalterable de un lugar a otro diferente. Si por una parte las formas son, en último término, siempre las mismas,³⁷ a saber, las formas de la racionalidad de un universo continuo y coherente, en otro sentido son cada vez diferentes, por cuanto este universo es un proceso cuyo despliegue ha de poner en evidencia todas las posibilidades de variación de esas formas. La mismidad de estas diferencias sólo existe al comienzo y al cabo del suceder universal, pero no en las etapas medias entre principio y fin. En el modo de la adivinación nada más, o como barrunto, tenemos acceso por el camino, según Hegel, a la identidad de lo diverso. El arte, que ocurre precisamente como etapa media, toma contenidos de la naturaleza, pero no para repetirlos sino para transformarlos en la dirección de una idealidad que no poseen en tanto que dadas las formas o figuras naturales, que están sumidas en la materia, íntimamente fundidas con vastos tejidos y procesos, con series de actos y movimientos, en trabazones complejas entre cosas confusas. El arte toma formas de estas conexiones naturales más vastas, de las que ellas aún no se distinguen, ni de su fusión con la materia, ni unas de otras. Más precisamente: antes de la creación de la obra, el artista, piensa Hegel, se representa unas ciertas formas selectas; en su conciencia elige, simplifica, aclara, decanta y cabalmente separa una forma de las otras y de su común contexto. A este paso de la figura por la conciencia, paso que es

35. *Ae*, I, 134.

36. *Ae*, I, 135.

37. *WW.*, IX, 721-722.

una verdadera metamorfosis pues entraña que lo sensible se torna representación, lo espacial se recoge y pierde esta condición real para convertirse en imagen, lo disperso se reúne con todos los elementos que le pertenecen a su identidad propia, etc., a esta metamorfosis Hegel la llama "idealización".

En la *Estética* la noción de idealización desempeña un papel clave en por lo menos tres dimensiones diferentes de la determinación hegeliana del arte: es uno de los aspectos decisivos del tránsito de la naturaleza al arte, de que hablamos en este momento. Pero al propio tiempo es una de las claves del desarrollo real de las artes. Por último, el de la idealidad creciente es el criterio gracias al cual la diversidad de las artes se puede ordenar en una jerarquía que va de su grado mínimo en la arquitectura, a su máxima potenciación en la poesía. Sobre el sentido de estas jerarquías, que le permiten a Hegel ofrecernos dos clasificaciones del arte que se entrecruzan complicadamente en su sistema estético, volveremos más tarde. Por el momento consideremos nada más que el significado de la idealización de las formas que ocurre merced a la actividad artística en su movimiento de liberarse de la naturaleza y de recuperarla transformada.

La obra de arte, dicen las lecciones de *Estética*, "... no vale sólo como figura externa del espíritu, como la vida animal, el paisaje, etc., por el hecho de que existe ahí de modo inmediato. Se nos manifiesta, más bien, según su función esencial, sólo como expresión del espíritu, pues es éste el que se encarna, y por ello ya como idealizada. Pues esta recepción en el espíritu, esta formación y configuración por parte del espíritu es lo que se llama idealizar." ³⁸ "El hombre como creador artístico, es todo un mundo de contenido que él le ha hurtado a la naturaleza y que ha reunido en el amplio reino de la representación y la intuición, hasta formar un tesoro que ahora dispensa libremente y con simplicidad, sin tener que cumplir con las muchas condiciones y complicadas operaciones de la realidad." ³⁹ "Lo que existe naturalmente es por necesidad singular y a decir verdad, algo singularizado en todas sus partes y aspectos. La representación, en cambio, tiene en sí la condición de lo universal y lo que de ella procede recibe ya por esta sola razón, el carácter de la universalidad en contraposición con el de la singularidad natural." ⁴⁰

Las formas naturales idealizadas ocurren por primera vez como con-

38. *Ae*, I, 168.

39. *Ae*, I, 164.

40. *Ae*, I, 165; cf. 150 y 168.

figuraciones artísticas; aunque tomadas de la naturaleza, adquieren una naciente generalidad y otros caracteres espirituales en la conciencia del artista, en la obra de arte, en la experiencia del espectador. Pero el mismo tipo de transformación que el arte opera en los contenidos naturales lo efectúa también respecto de las materias que proceden de la naturaleza; la piedra y la madera, los sonidos y los colores, los ritmos, las palabras. En la frontera que divide al arte de la naturaleza sucede continuamente esta metamorfosis de lo natural en lo ideal. En su *Sistema de la Filosofía* Hegel dice, mirando este proceso no desde el punto de vista del arte, sino desde el otro lado de la división que estudiamos: "La meta de la naturaleza es matarse a sí misma, quebrar la corteza de la inmediatez, de lo sensible, quemarse como el Fénix, para surgir de esta exterioridad rejuvenecida, como espíritu."⁴¹

Pero los modos de presencia de la naturaleza en el arte, las maneras como éste la conserva cambiada, varían tanto entre sí como las formas de la negación de la naturaleza por el arte. Hegel discute varias veces la concepción según la cual el arte imita a la naturaleza. Se supone que ésta era la interpretación del arte de Aristóteles; ningún filósofo puede sustraerse a considerar esta posibilidad, y menos que nadie Hegel. Pero lo que hemos visto antes sobre el carácter idealizante del arte excluye por sí solo y sin que sean necesarias mayores consideraciones, que Hegel acepte la noción de que el arte duplica los entes naturales preexistentes. Cada vez que reflexiona sobre esta proposición es para rechazarla con toda energía. A lo sumo concederá lo siguiente: "El artista no acoge... en sus formas y modos de expresión todo cuanto encuentra fuera en el mundo y por el sólo hecho de encontrarlo allí; sino que toma, cuando se propone producir poesía auténtica, nada más que los rasgos apropiados y esenciales de la cosa. Si elige a la naturaleza y sus productos, o, en general a lo existente como modelo, no procede así porque la naturaleza lo haya realizado de ese modo, sino porque ella lo ha hecho bien. Y este "bien" es algo más alto que lo existente mismo."⁴² No hay posibilidad alguna, por ende, de admitir que el arte copia a las cosas naturales, repite a los entes que resultan del proceso de la vida y del mundo.

¿Cómo entender, sin embargo, que Hegel sea tan insistente defensor de ciertas nociones clásicas como la de que el arte grande es siempre "fiel a la naturaleza", por ejemplo? "En general se puede decir que el

41. WW, IX, 721.

42. Ae, I, 166.

carácter de los grandes maestros es, precisamente, el que también en lo que se refiere al medio natural externo son fieles, verdaderos y perfectamente precisos... Homero, por ejemplo, aun cuando no hace descripciones de la naturaleza en el sentido moderno, es, sin embargo, tan exacto en sus calificativos y noticias, y nos proporciona una visión tan correcta del Escamandro, del Simois, de la costa y las bahías que aún ahora se ha podido comprobar que aquella misma región coincide geográficamente con su descripción.”⁴³ Recordando a Diderot, Lessing, Goethe y Schiller,⁴⁴ que habían luchado por liberar al drama de un lenguaje convencional y retórico, y reclamado una vuelta a la naturalidad en la manera de hablar de los personajes, Hegel está dispuesto a reconocer que la naturalidad debe reinar en el trato entre las personas, en sus costumbres y conducta, en relación con su mundo natural e histórico, etc. Y aunque recomienda cautela en la aceptación del principio de la naturalidad,⁴⁵ el cual no sólo no hace por sí solo a la obra de arte, sino que, exagerado, la arruina, tornándola prosaica, acepta, sin embargo, esta exigencia de naturalidad como valedera para todo arte en general. ¿Qué quiere decir “naturalidad” una vez rechazada la idea de la imitación de la naturaleza?

3. *La naturalidad del arte.*

El arte, está claro, no imita a las cosas naturales, según Hegel. ¿Qué sentido tendría hacer de nuevo y de una manera necesariamente inferior, lo que de modo tan acabado emerge de la naturaleza? La naturalidad del arte no consiste en que el paisaje pintado parece un país verdadero. Si no reside en las obras comparadas una por una con cosas singulares, ¿dónde podemos situar la naturalidad del arte? Hemos visto antes que Hegel no sólo compara a las obras con las cosas, sino que a veces, entiende que la verdadera relación entre arte y naturaleza es previa a éstas, y se establece mirándolos a ambos como procesos de producción. Tal vez pensados desde esta perspectiva encontramos una base para entender la naturalidad del arte. Pues aunque ella no dependiera de que cada obra poseyese un modelo natural, bien podría ser que el arte como proceso capaz de resultados imitara a la naturaleza considerada del mismo modo. En tal caso la naturalidad sería la consecuencia de que el arte comparte con la

43. *Ae*, I, 249.

44. *Ae*, I, 525.

45. *Ibid.* y I, 544.

naturaleza el método productivo, coincide con ella en el modo de hacer. Al discutir la naturalidad del arte estaríamos hablando de cosas como que ambas ponen en el mundo una serie de entes físicos particulares organizados de una manera coherente y dotados de una figura y de cualidades sensibles que captamos en la intuición y la percepción, etc. Cuando comprobamos que el arte profiere a los entes artísticos tal como la naturaleza a los naturales, decimos de él que posee naturalidad.

Antes de proseguir por esta vía en busca de una posible interpretación de la existencia de naturalidad en el arte, preguntémonos: ¿es éste el sentido que le damos a la expresión "naturalidad" cuando nos referimos al arte? Me parece que no; más bien hablamos de la naturalidad de algo cuando su presencia y sus caracteres no apuntan en ningún sentido patente a un proceso de producción; cuando algo parece no requerir una explicación especial o que se aduzcan antecedentes que justifiquen ya sea su existencia, ya sea sus cualidades, nos impresiona como natural. Este es, más bien, el modo de la presencia de las cosas naturales; por eso cabe decir, me parece, que el arte resulta tanto más natural cuanto más desaparece como proceso productivo, cuanto mejor se esconde detrás del producto. Tal como la naturaleza se oculta detrás de las cosas singulares, el arte posee naturalidad cuando no es observable como proceso de producción de la obra.

La naturalidad sería, entonces, una consecuencia de que determinados procesos productivos no dejan huella alguna en sus resultados. Esta ausencia, que determina que el producto parezca independiente de toda condición, o manifiesto sin referencia a antecedentes, sería una característica de los entes de la naturaleza. En especial serían "naturales", en tal caso, aquellos productos que no sugieren fabricación voluntaria, deliberación y esfuerzo, operaciones técnicas, empeño y pena, como parte de las condiciones previas de su posibilidad. Aunque perfectamente singularizados, determinados y separados, no remitirían a ninguna intención, proyecto o cálculo mental previo, distinguible del resultado final. En suma, si la explicación anterior es acertada podemos concluir que una cosa singular posee naturalidad cuando parece autosuficiente, aunque no lo sea de verdad. Y un proceso de producción la posee si desaparece completamente detrás del resultado que profiere. Llamamos "naturalidad" a estas características porque en ninguna parte están tan acabadamente realizadas como en la naturaleza.

Aclarado en general el sentido básico de los términos conviene volver a los problemas hegelianos que nos encomiendan esta búsqueda. Las

relaciones de Hegel con este principio de la naturalidad están lejos de ser tan simples y claras como haría falta para que le pudiéramos atribuir un uso sistemático de la noción. Consideremos algunas de las complicaciones que se oponen a la adopción del sentido recién explicado para interpretar lo que Hegel dice sobre la naturalidad. Por de pronto notamos que Hegel muestra una cierta impaciencia cuando habla del prestigio que sus contemporáneos le habían dado a la "famosa naturalidad"⁴⁶ en el arte. Le parece, dice, que es muy fácil equivocarse por esta vía y llevar las cosas demasiado lejos.⁴⁷ No está dispuesto a negar, sin embargo, que una obra de arte afectada, arbitraria, amanerada o falsificadora de lo natural en algún respecto, es inconcebible. La naturalidad es un principio válido para el arte en general: para la obra, para el asunto de que se trata en ella, para la creación artística, para la relación entre el arte y el público. Pero más allá de esta concesión general no pasa y aun ésta va siempre acompañada de llamados a la moderación y recordatorios en el sentido de que la naturalidad, en la acepción estricta de la palabra, dice Hegel, no puede existir en esta esfera.⁴⁸ Esto quiere decir, faltando toda definición del sentido de la palabra en la *Estética*, que como el arte es algo diferente de la naturaleza tampoco puede poseer la naturalidad de ésta. Pero Hegel sigue valiéndose del término aunque no lo explica; se supone que todo el mundo sabe lo que quiere decir.

Tampoco hay la formulación expresa del problema que hemos planteado antes. Una teoría que concibe el paso de las formas naturales por la conciencia, o el proceso de idealización, como criterio fundamental para medir la superioridad del arte sobre la naturaleza, ¿por qué ha de admitir que la naturalidad es un mérito artístico? Es verdad que Hegel se hace una vez expresamente la pregunta por las relaciones entre la naturalidad y el requerimiento de la idealización de lo natural en el arte.⁴⁹ Pero no responde a la pregunta; no ofrece lo que esperaríamos encontrar allí, a saber, una conciliación de estas dos exigencias aparentemente contrarias. Sólo al hablar del genio, del talento artístico, aborda positivamente el tema de la naturalidad; esto es, lo trata con la intención de comprender mejor lo que significa esta noción que cuenta con el asentimiento entusiasta del mundo artístico y crítico a su alrededor. Las otras ocasiones en que la noción de naturalidad surge en el texto de la *Estética*

46. *Ae*, I, 163.

47. *Ae*, II, 544.

48. *Ae*, I, 168-175.

49. *Ae*, I, 168-169.

desempeña sólo una función polémica; sirve para condenar la convención muerta, el idealismo hueco, el manierismo y la tendencia de ciertos artistas a hacerse valer personalmente en sus obras, en vez de dejar lucir en ellas el asunto representado. ¿Qué quiere decir esta actitud ligeramente evasiva del filósofo? ¿Qué nos revela este problema a medio resolver? Parece claro, al menos, que Hegel no plantearía la cuestión de la naturalidad del arte si no fuera porque se encuentra ya establecida en la literatura estética y crítica de su tiempo. La distracción con que se ocupa del problema es reveladora de ciertos rasgos del pensamiento hegeliano que importa destacar.

¿No será posible interpretar la naturalidad del arte como una de las formas positivas en que éste conserva en sí a la naturaleza, después de separarse de ella, tal como vimos que conservaba contenidos, formas naturales idealizadas, materias naturales aclaradas y exaltadas hasta adquirir una conexión directa con la presencia de lo espiritual? La naturalidad, ¿no será la manera en que el arte retiene su pasado, la naturaleza de la que proviene?

Uno de los temas a propósito de los que surge en las lecciones de *Estética* la cuestión de la naturalidad del arte es el del genio artístico.⁵⁰ Hegel dice que a diferencia de la vocación humana para la religión, el pensamiento, la ciencia, etc., que no requiere para realizarse más que del nacimiento, la educación, la cultura y la aplicación, el genio artístico exige una "disposición específica a la que pertenece también esencialmente un aspecto natural."⁵¹ El artista tiene que tener, además de otras dotes, una conexión especial con los elementos sensibles y, en particular, con un cierto material, que es el medio en el cual se desarrolla su actividad configuradora. "Esta creación artística incluye por ello en sí, tal como el arte en general, el aspecto de la inmediatez y la naturalidad, y es este aspecto el que el sujeto no puede producir en sí sino que tiene que serle dado inmediatamente, estar allí sin más en él. Este es el único sentido en el cual se puede decir que el genio y el talento han de ser nativos."⁵²

Esta idea, considerada aisladamente, nos es muy familiar: creer que el artista nace y no se hace parece a la vez inofensivo y obvio. ¿Será por ello que Hegel reafirma precisamente en este contexto su doctrina de la general inmediatez y naturalidad del arte, y se siente relevado de explicar en qué consiste y por qué podemos hacer esta exigencia al arte y no a

50. *Ae*, I, 37-38; 275-282.

51. *Ae*, I 278.

52. *Ibid.*; cf. 279 y 37.

otras actividades voluntarias e inteligentes del hombre? Del carácter congénito del talento puede seguirse, tal vez, la facilidad que Hegel le atribuye a la creación artística en general. Al genio no le cuesta mayor esfuerzo ni la concepción ni la realización material de la obra,⁵³ sino que él actúa con pericia técnica y facilidad; tiene una "inclinación natural y la necesidad inmediata de darle forma a todo cuanto tiene en el sentimiento y la representación..." "Lo que vive en su fantasía se le va, por decir así, a los dedos, tal como nos viene a la boca y expresamos por ella lo que pensamos..."⁵⁴

Aunque aceptemos todo esto como obvio, ¿en qué sentido se desprende de estas consideraciones que la obra de arte, por ejemplo, no debe ostentar las marcas de que ha sido hecha, sino que debe aparentar una condición congénita o "natural", debe parecer dada y no producida, para decirlo con el vocabulario del distingo hegeliano entre arte y naturaleza? Si se admite la naturalidad de las dotes y el genio artístico debemos averiguar en especial de qué maneras ella pasa a la obra. Una cosa es que el proceso de crear le resulte, de hecho, fácil al artista y otra muy diversa es la exigencia de que esta facilidad se haga patente en la obra.

La exigencia de naturalidad para la obra ¿qué otra cosa puede querer decir sino que en ella ha de quedar oculta su condición de obra? Hegel, sin discutirlo, da por descontado que la naturalidad es la cualidad de lo que ocurre sin intervención de una conciencia y una voluntad personales. Discutiendo la poesía dramática Hegel dice que los sucesos, conductas y pasiones que constituyen su contenido nos son presentados directamente por sus protagonistas y como sucesos actuales que les ocurren a ellos mismos. De modo que en el drama: "el artista no se interpone en la representación como intermediario. En este respecto parece que la poesía dramática exige la máxima naturalidad en la expresión de las pasiones y su fuerza, en el dolor, el miedo, la alegría..." En consecuencia, sigue, habría que evitar todo aquello que "nos aleje de la situación actual y de los individuos que actúan y sienten en ella, [todo] lo que nos conduzca a algo externo, ajeno y no perteneciente a la situación misma..."⁵⁵

Esta es, por lo tanto, la naturalidad de la obra, la presencia de su contenido, no como obrado sino como dado, como crecido, no de la conciencia y la voluntad lúcida de un hombre particular, no hecho por él,

53. *Ae*, I, 279-280.

54. *Ibid.*

55. *Ae*, I, 403.

sino encontrado, ocurriendo solo, como desde sí, con esa facilidad ajena a todo esfuerzo, esa liviandad y gracia de lo que sucede como las flores del campo, porque sí y espontáneamente. La obra poseerá estas cualidades nada más que a condición de que aquello que anima e inspira al artista posea de tal manera su fantasía, enriquezca su conocimiento y vivifique su sentir, que la obra resulte al cabo inevitable. De esta necesidad procede la coherencia de su forma, su animación interna, la vida que liga sus partes, esa condición de salirle al artista su obra "de una sola pieza", como dice Hegel⁵⁶ con una unidad similar a la de los organismos vivos.

No es fácil combinar la concepción del arte que asoma a propósito del reconocimiento del principio de naturalidad con la interpretación del arte como proceso productivo consciente y voluntario. Aquél aproxima al arte y la naturaleza tanto como ésta los separa. Interpretando el arte como producción humana, la representación consciente no sólo desempeña un papel muy importante sino que pasa a gobernar tanto el proceso creativo como la organización interna de la obra. Este es precisamente el papel que Hegel le asigna cuando explica el proceso de idealización. De ella depende también la separación del arte de la naturaleza, como Hegel la piensa, y en consecuencia, el carácter extra-natural e independiente del arte. Estos dos modos de pensar el arte plantean problemas difíciles en la interpretación de la estética de Hegel. ¿Es legítimo tratar de combinar estas dos concepciones diciendo que una de ellas está destinada a hacernos ver el modo como el arte conserva a la naturaleza en sí y la otra a mostrarnos la independencia del arte? Sin duda Hegel piensa que las relaciones entre arte y naturaleza son dobles y que consisten en una separación y en una conexión, o, como las hemos llamado antes, en una metamorfosis conservadora. Una relación de este tipo no puede sino ser ambigua. Es posible, sin duda, admitir la ambigüedad en el plano de la realidad, del suceder, pero debemos exigir que ella se resuelva satisfactoriamente en la teoría que la piensa. Sin embargo, la estética hegeliana en este punto no ofrece tal solución. La idea de que el arte conserva a la naturaleza parece capaz de explicar la aparición de las formas y las materias naturales si admitimos que, aunque cambiadas o idealizadas, todavía manifiestan en la obra su procedencia desde fuera de ella. Pero, ¿qué sentido puede tener, en este caso, la conservación de la naturaleza cuando tratamos de dar cuenta no ya de un aspecto del arte sino de una condición total suya? Tan perfectas han de ser la naturalidad como la

56. *Ae*, I, 175.

independencia del arte: ambos caracteres afectan a su condición misma en todos sus aspectos y es por eso que se contradicen. Sin esta pretensión totalitaria no surgiría el problema cuya solución echamos de menos en las lecciones hegelianas.

En las preguntas que venimos formulando hay en juego dos tipos de cuestiones diferentes que debemos distinguir. Por una parte cuestionamos la posibilidad general de la idea de conservación dialéctica, tan importante en el pensamiento de Hegel. Este es un asunto que no podemos discutir aquí, pues no se deja separar de las nociones lógicas y metafísicas con las que está ligado. Por otro lado, discutimos aspectos problemáticos de la *Estética*, y en especial, los puntos de vista de que se vale Hegel para conceptualizar el arte. No aspiramos a encontrar aquí inmediatamente una solución para la dificultad que hemos puesto en evidencia. Pero nos parece que está ligada con otras dificultades mayores de la filosofía del arte de Hegel. Más adelante tendremos la oportunidad de volver sobre este problema que hasta aquí hemos discutido en los aspectos que presenta a propósito de las relaciones entre arte y naturaleza.

Una de las fuentes de las dificultades señaladas es, sin duda, la introducción de la idea de proceso de producción en la teoría estética. Este concepto puede parecer fecundo mientras atendemos a la actividad del artista. Pero resulta muy perturbador si se lo generaliza sin garantías y se quiere pensar el concepto universal de arte desde él. Nunca, por ejemplo, podremos combinar la idea de belleza de Hegel con la noción de que ella resulta de un cierto proceso de producción deliberado. De donde se sigue inmediatamente que la fecundidad de la noción para la teoría del arte, su validez parcial, si es que la posee, queda arruinada cuando se le extiende desconsideradamente.

Algo similar ocurre con la noción hegeliana de idealización. No hay arte sin el "bautismo del espíritu", sin el paso de lo natural por la fantasía, el sentimiento, la conciencia humana. Pero Hegel tiende a explicar esta idealización en términos predominantemente intelectuales, o mejor dicho, asimilándola a la percepción y la representación de contenidos perceptuales. Y aunque no deja de insistir, en otras coyunturas, en el papel principal de la imaginación, de los afectos, de las aspiraciones e intereses espirituales para el arte, cuando llega el momento de estudiar en detalle el proceso de idealización de los elementos naturales, siempre le interesa antes que nada la operación consciente de representarse el contenido de la obra. La idealización tiende a convertirse en un acto mediante el cual el artista anticipa la obra terminada antes de entrar en

tratos con el material. Después resulta que también para Hegel la creación artística es algo muy distinto de lo que hace el artesano, es un proceso mucho menos consciente, menos dependiente de una representación lúcida previa del producto final que la que necesita el carpintero de su mesa. La mayor oscuridad y el orden secreto de buena parte del desarrollo creativo, reconocidos también por Hegel en otras partes de su exposición, resultan incompatibles con la función asignada a la conciencia y la representación en él.

Si Hegel hubiese introducido en su concepción estética algunos distinguos destinados a iluminar la diversidad interna de la idea de naturaleza, nos habría dejado un instrumento capaz de resolver las principales dudas formuladas. Pues una de las limitaciones con que tropieza la intención de desarrollar adecuadamente el tema que nos ocupa, reside en el contraste que hay entre el rico y elaborado concepto de arte que las lecciones explican, y la rudimentaria noción de naturaleza que allí encontramos. Los problemas de interpretación que presenta la concepción hegeliana de las relaciones entre arte y naturaleza se verían aliviados, nos parece, en el caso de que el filósofo hubiera elaborado expresamente un distingo entre la naturaleza como conjunto de lo dado, y la naturaleza como fuente de posibilidades. Dicho de otro modo, la diferencia entre naturaleza naturalizada y naturaleza naturalizante, u otra de este tenor, acompañada de una clarificación de las relaciones entre los "momentos" distinguidos, sería una buena base para comprender en qué sentido el arte contraría a lo natural, y en qué sentido lo continúa perfeccionándolo.

Resulta claro que la naturaleza de la cual el arte se separa, según el enfoque hegeliano, es la devenida, el conjunto de lo dado. Respecto de ella cabría que el arte adoptase una postura deliberada, consciente, pues con algún derecho se la puede dar por conocida y disponible para la elección y la manipulación técnica. De la naturaleza posible, en cambio, origen a la vez de lo producido y de lo por venir y desconocido aún, el arte, productivo a su manera y también relativamente indeliberado e inconsciente como ella, sólo puede separarse y diferenciarse hasta cierto punto. La naturalidad y el carácter cosmogénico que Hegel le atribuye al arte y al que nos referiremos en seguida, sólo resultan comprensibles desde un concepto de naturaleza muchísimo más amplio que aquél que la convierte en sinónimo de lo dado. Pero Hegel no nos ofrece este recurso; los problemas que nos quedan pendientes sugieren, sin embargo, que la naturaleza de que las lecciones hablan posee oscuramente esta doble dimensión

de lo activo y lo pasivo, de lo posible y lo realizado, y que a esta dualidad se debe la complejidad de sus relaciones con el arte en la teoría hegeliana.

4. *La presencia del dios.*

La verdadera fidelidad del arte a la naturaleza, sin embargo, consiste en que éste, a menudo, la "repite" más allá de ella. En efecto, cuando más cabalmente el arte guarda en sí a la naturaleza después de establecerse en forma independiente fuera de sus límites, es cuando se convierte, según Hegel, en un estado del mundo. En la historia a lo largo de la cual ocurre paulatinamente el espíritu absoluto, que era ya antes de que esta historia comenzara y será después que ella termine, en esta historia única, hay una época del arte en que todos los aspectos, de la existencia, la moral, la religión, la convivencia social y la organización política que culmina en el estado, la relación de los individuos con su cuerpo, las fiestas y los lugares solemnes, los deportes y las acciones rituales, son artísticos. No quiere decir Hegel que sean también artísticos además de ser sobre todo aquellas otras cosas que hemos nombrado, lo que hoy llamaríamos realidades políticas, sociales, etc., sino que son esencialmente y en primer término, artísticos. El arte es, como estado del mundo, no sólo arte en nuestro sentido, sino en otro bien diverso, conforme al cual, lejos de ser una parte subordinada y secundaria de una realidad que a lo sumo lo tolera, constituye el orden predominante. Precisamente por ello se trata de un estado y no de un aspecto del mundo; un mundo que en su origen, su orientación fundamental y su meta es artístico. De manera que el estado, la religión, la moral, la autointerpretación del hombre, proceden del arte y encuentran en él lo que los define y completa.⁵⁷

Esta es una doctrina oscura y difícil para la inteligencia del siglo xx, con sus hábitos analíticos y su vocación por las separaciones conceptuales firmes y seguras. Como es muy importante para entender la concepción hegeliana del arte, tendremos que abordarla más de una vez y tratar de aclarar su significado. Un "estado del mundo", en el uso hegeliano y en especial cuando la expresión designa al período de la historia griega

57. «El arte engendra al mundo en tanto que espiritual...» dice en la *Jenenser Realphilosophie* II, ed. J. Hoffmeister, Leipzig, 1931, p. 65. Pero otras veces Hegel vacila y separa un orden real de la historia, que sería primordialmente socio-político, de uno divino o eterno, que se iniciaría con el estado artístico del mundo de que hablamos aquí. Véase *Ae*, I, 449-450

que llamamos clásica, se parece, en algunos aspectos, a aquellas situaciones que Rousseau llamaba el estado de naturaleza o primigenio, el estado de civilización o corrompido. Son "situaciones" totales o cósmicas⁵⁸ en las que el hombre está incluido y pensado a la vez como habitante del mundo y protagonista de una historia en curso de desarrollo. Para Hegel esta historia es la de una vocación fundamental que los hombres no han terminado de descubrir aún, pero que ya van conociendo a la par que la viven. Cada etapa de ella corresponde a un estado del mundo. La subjetividad humana y el mundo exterior, dice Hegel, tienen ambos un orden y un carácter total que les permite cerrarse sobre sí y entrar en un confrontamiento. Pero hasta así enfrentados "están conectados de manera esencial y constituyen la realidad concreta sólo en ésta su relación..."⁵⁹ Por lo tanto, el estado artístico del mundo, en el sentido hegeliano, no es, a pesar del nombre que le estamos dando, algo más cósmico, en un sentido naturalista, que humano, sino tanto lo uno como lo otro. Lo cósmico y lo humano guardan allí una correspondencia íntima entre sí, de modo que el habitante no es uno cualquiera, ni el mundo por él habitado un mundo ajeno y sustituable, sino ese suyo que no podría ser otro. Esta correspondencia es una de las características básicas de la existencia humana en tanto que histórica y en este sentido el estado artístico, superior y posterior a la naturaleza que el arte ha dejado tras de sí, constituye la entrada en la historia, el desprendimiento o separación del hombre de la naturaleza.

El primer "estado histórico" no es un punto de partida sin antecedentes, sino, en alguna medida, conquistado por los hombres.⁶⁰ El estado artístico del mundo supone, pues, antecedentes "históricos" múltiples: pueblos y luchas, trabajos, migraciones, inventos, instituciones, dioses, e incluso "artistas" de un tipo muy especial, "artistas" que tienden hacia el arte, que ya lo adivinan oscuramente y por eso lo buscan y se ejercitan para encontrarlo. Cuando, finalmente, el arte llega a penetrar en la vida del pueblo griego en todas sus dimensiones y opera como un poder configurador y unificante de lo diverso en ella, el estado artístico del mundo

58. *Ae*, I, 179.

59. *Ae*, I, 242.

60. Cuando se habla del pensamiento de Hegel conviene tener siempre presente que los resultados de la actividad humana son para este filósofo sólo de modo muy moderado y relativo atribuibles a los hombres. Más, mucho más que de ellos, estos resultados dependen de los poderes y condiciones de las que el hombre también depende. Véase, como ilustración menor de esta afirmación, que vale en todos los niveles de la obra de Hegel, la explicación de las razones por las que llama *Zustand* a cada etapa del mundo en cuanto histórico o escenario de la acción humana, en *Ae*, I, 179.

ha desplazado a la naturaleza y la sustituye ya en su función de "situación" englobante o cósmica. Pero sólo la puede reemplazar porque se ha mostrado capaz como ella de establecer una coherencia unitaria que acoge en sí y sujeta junta a la diversidad. El arte es una "segunda naturaleza" o una "naturaleza histórica" y ésta es su relación más compleja y paradójica con la naturaleza.

Hegel sabía con toda claridad que el arte como estado del mundo era cosa del pasado. Hoy día pensamos en el arte de una manera que torna casi inconcebible un orden como el que Hegel cree reconocer entre los griegos. Cualquier aspecto de nuestro concepto del arte puede servir de ejemplo para ilustrar nuestra distancia de los griegos, y también de Hegel, en este punto. La importancia desmedida de la persona del artista, que Hegel consideraba característica del período en que el arte había perdido ya su posición central y decisiva en la vida histórica, se ha seguido acentuando en forma cada vez más estridente. Ahora concebimos al artista como un empresario de su obra y de sí mismo, una persona voluntariosa, lúcida, que sabe administrar sus dotes y sus intereses como cualquier otro profesional. El artista mismo habla, no de su obra, sino de su trabajo y el público educado divide a estos trabajadores en los serios —que son los que poseen una política coherente de autoadministración— y los frívolos o irresponsables, que carecen de esta conciencia profesional moderna. En el "mundo de la belleza", como Hegel llamaba a la Grecia cuya vida estaba organizada alrededor del arte, las cosas ocurrían de otro modo. Y, en particular, la misión del artista era concebida en términos diferentes de los nuestros.

Hegel recuerda varias veces, a este propósito, la frase de Herodoto según la cual Homero y Hesíodo les habían dado sus dioses a los griegos.⁶¹ En buena medida el filósofo piensa lo mismo de esos poetas, pero trata de entender en qué puede consistir una donación como esa. No quiere decir que los poetas y los arquitectos y escultores, creadores de los templos y las figuras de los dioses, hayan inventado arbitrariamente ciertos cuentos y personajes y se los hayan ofrecido al pueblo para que los aceptara como algo más que invenciones.⁶² El pueblo griego ya era religioso antes de sus poetas fundadores,⁶³ como lo habían sido también los pueblos que los precedieron en la historia, y que, como sabemos, influyeron decisivamente sobre las representaciones religiosas griegas. Pero,

61. *Ae*, I, 110, 382, 429, 460 s.; II, 410, 463.

62. *Ae*, I, 473-474.

63. *Ae*, I, 424-425, 429; II, 108.

no tiene por qué haber una incompatibilidad entre recibir una religión de sus antepasados y renovarla en el presente. En efecto, "la tradición y la creación original se pueden combinar perfectamente. La tradición es lo primero, el punto de partida, que proporciona elementos pero no el contenido auténtico y la verdadera forma de los dioses. Este contenido lo tomaron aquellos poetas de su propio espíritu y encontraron, creando libremente, la verdadera figura para el mismo, convirtiéndose de este modo en los generadores de la mitología que admiramos a través del arte griego. Pero los dioses homéricos no son por ello una mera invención subjetiva o una simple fabricación, sino que tienen su raíz en el espíritu y la creencia del pueblo griego y en sus fundamentos religiosos nacionales".⁶⁴ "En el arte clásico ... los artistas y poetas son realmente también profetas, maestros que le revelan y hacen manifiesto a los hombres lo que es lo absoluto y lo divino".⁶⁵ Pero como "los dioses no están ahí meramente presentes sino que son activos en la realidad concreta de la naturaleza y de los sucesos humanos, la función del artista abarca también el conocimiento de la presencia y eficacia de los dioses relativamente a las cosas humanas. Comparte así el papel del sacerdote, del *mantis*, pues le corresponde interpretar lo particular en los acontecimientos naturales, en las acciones y el destino de los hombres, mezclados con los cuales se manifiestan los poderes divinos." ⁶⁶ "Estas interpretaciones son la inteligencia de los poetas, la fe por ellos mismos creada, la intuición (por ejemplo) que Homero a menudo enuncia en su propio nombre y la que sólo a veces pone en boca de sus personajes, sus sacerdotes y héroes".⁶⁷

El poeta pertenece integralmente a la vida de un pueblo, al que a la vez descubre, interpreta y pone en conexión con sus dioses. Como nunca y en ningún respecto se separa del pueblo, su arte, además de desempeñar esa misión social y nacional, es un descubrimiento de sí mismo y de su vida religiosa personal. Homero les da sus dioses a los griegos y a Homero. No son para los demás ni tampoco para él los dioses fingidos de unos fingidos héroes, sino los verdaderos. Esto sólo puede ocurrir allí donde el arte es efectiva revelación de la verdad que gobierna la vida. El arte que la pone de manifiesto es el centro de un mundo u orden unitario en que todo está coordinado más o menos coherentemente⁶⁸ y dentro del

64. *Ae*, I, 460-461.

65. *Ae*, I, 461.

66. *Ae*, I, 462.

67. *Ae*, I, 463.

68. *Ae*, I, 240-242.

cual el artista encuentra, como los demás, su lugar, su tarea, sus posibilidades. El carácter creador del artista no desaparece a causa de que lo que él hace acabe envolviéndolo completamente. Hegel dice: "... el poeta, como sujeto, se retira frente a su objeto y desaparece en el mismo. Sólo el producto, y no el poeta, queda de manifiesto, aunque lo que se expresa en el poema es lo suyo; él lo ha desarrollado en su intuición, en su alma y puesto allí todo su espíritu..." "... El carácter subjetivo de la producción desaparece completamente en el trasfondo a medida que el poeta mismo se sumerge íntegramente en el mundo que despliega ante nuestros ojos".⁶⁹

Los dioses de las obras de Homero son los dioses de Homero y los del mundo que sus poemas cantan; como en todos los mundos dignos de ser dichos y cantados en éste de Homero encontramos también al poeta. Pero antes que a él a todo lo demás, lo que vale la pena celebrar y aquello merced a lo cual tiene sentido cantar. Diciéndolo es que el poeta se dice. Los griegos, sostiene Hegel, no conocían el desgarramiento entre lo interno y lo externo, la subjetividad y una realidad ajena a ella.⁷⁰ Por eso es que no se les puede presentar, en materia religiosa, el problema de la idolatría: que la presencia de un dios ocurra primero en una obra de arte no degrada su divinidad. En este sentido es que la situación del creador en lo que Hegel llama el estado artístico del mundo, el papel del arte en la vida y la condición misma de la obra de arte, son profundamente diferentes de lo que son en el contexto de una época histórica prosaica como la moderna.

Para volver a nuestro tema principal, el de las relaciones entre arte y naturaleza, hagámonos la pregunta: ¿qué sucede, propiamente, entre la naturaleza y esta primera instancia real de la libertad en la historia, el mundo del arte? Si es verdad que Hegel explica este suceder conceptualmente en vez de limitarse a narrarlo como un cuento, deberíamos encontrar en la *Estética* una respuesta única e integrada a las líneas generales de la teoría del arte y no meramente la enumeración de una serie de rasgos dispersos, ofrecidos como características de la nueva situación histórica en la que el arte se ha convertido en un poder universalmente determinante.

En efecto, Hegel sostiene que el aporte del arte, comparada la época dominada por él con la naturaleza, es la figura del dios. El mundo bello es el resultado del surgimiento de una novedad tan poderosa como para

69. *Ae*, II, 410-411.

70. *Ae*, I, 481.

que todo acabe organizándose alrededor de ella. En la *Estética* la pregunta por la novedad significativa del mundo del arte frente a la naturaleza está formulada como una pregunta por el producto del arte clásico griego "¿Cuáles son, pues, seguimos preguntando, los productos de esta actividad artística clásica, de qué tipo son los nuevos dioses del arte griego?"⁷¹ Se entiende que es este producto el que corona el proceso de la separación, cuyo despliegue las lecciones conceptualizan como arte simbólico. La separación de la naturaleza se efectúa como arte; el hombre sale de ella en dirección de una existencia en cuya fundación tendrá parte activa y esa existencia por él fundada será un mundo del arte.⁷² Este estará organizado alrededor de la figura del dios, de las figuras de los dioses. "Este talento para la plástica perfecta de lo divino y lo humano era en particular lo propio de Grecia. No se capta el nudo central de Grecia en sus poetas y oradores, historiadores y filósofos, si no se posee ya como clave necesaria para comprenderlos, una visión de los ideales de la escultura; desde este punto de vista de la plástica es menester contemplar las figuras tanto de los héroes épicos y dramáticos como las de los estadistas y filósofos reales. Pues también los personajes activos como los que hacen poesía y los que piensan tienen en los bellos días de Grecia este carácter plástico, universal y sin embargo individual, igual por dentro que por fuera. Son grandes y libres, crecidos con independencia a partir de su peculiaridad sustancial, generándose a partir de ellos mismos y configurándose como lo que eran y querían ser."⁷³

En manos del artista plástico la figura del dios alcanzó finalmente tal claridad, serenidad luminosa y armonía y de ella llegó a manar tal poder inteligente y benéfico que, de pronto, todo lo oscuro, confuso, violento y tormentoso, todo lo animal y ciegamente impulsivo se retiró y quedó, en comparación con aquella presencia radiante, degradado y postergado para siempre. "Del reino del arte hay que expulsar todos los poderes oscuros, pues en él no hay nada oscuro, sino que todo es claro y transparente..."⁷⁴ Antes de tomar figura los dioses nuevos derrotan en

71. *Ae*, I, 464.

72. Una de las ambigüedades del concepto de arte de Hegel se pone en claro en este contexto: arte es tanto el proceso temporal de desprenderse el hombre de la naturaleza, como lo fundado más allá de ella, diverso e independiente de ella, que resulta finalmente de esta separación. Este uso vario del concepto de arte es importante tenerlo en cuenta pues afecta la extensión del mismo: si arte, en sentido propio no es más que la culminación del proceso, no hay otra realización histórica del concepto que la griega clásica. Todo lo demás son aproximaciones análogas. Cf. *Ae*, I, 423.

73. *Ae*, II, 104.

74. *Ae*, I, 239.

una lucha catastrófica a los antiguos dioses todavía estrechamente ligados a la naturaleza, y los reducen a la impotencia. "El resultado de la violenta lucha entre los dioses es la caída de los titanes y el triunfo exclusivo de los nuevos dioses, los cuales, asegurados en su poder, pronto son dotados en todos los sentidos por la fantasía. Los titanes, en cambio, son expulsados y deben habitar en el interior de la tierra; o, como Océano, permanecer en la orilla oscura del mundo gozoso y claro; o sufrir otros múltiples castigos. Prometeo, por ejemplo, es atado con grillos a la montaña escita donde el águila le devora incansablemente el hígado, que le vuelve a crecer de modo incesante; de manera similar, una sed nunca apagada tortura a Tántalo en el mundo subterráneo y Sísifo ha de empujar inútilmente hacia arriba el bloque de piedra que siempre de nuevo rueda hacia abajo. Estos castigos son, como las titánicas fuerzas naturales mismas, lo desmedido en sí, el infinito malo, la nostalgia del deber ser o la insaciabilidad subjetiva del instinto natural, el cual en su permanente repetición está imposibilitado de alcanzar un reposo definitivo. Pues el certero sentido de los griegos para lo divino, los indujo a considerar que el progreso hacia lo lejano e indeterminado no era, como lo estima la nostalgia moderna, lo mejor para el hombre, sino una maldición que debía ser relegada al Tártaro." "Con ello todo lo turbio, fantástico, confuso, toda mezcla salvaje de lo natural y lo espiritual... se termina..." "Sólo lo espiritual gana la luz del día; lo que no se manifiesta y se conduce hasta una interpretación clara de sí, es lo ajeno al espíritu que recaerá otra vez en la noche y la penumbra. Lo espiritual, en cambio, se muestra y, determinando por sí su forma externa, se limpia de las arbitrariedades de la fantasía, de la confusión de las figuraciones y de los restantes turbios accesorios simbólicos." ⁷⁵

Alrededor de la figura del dios se levanta su templo, alrededor del templo se organiza la procesión del pueblo. La condición luminosa, radiante de la figura la convierte en centro organizador de un orden que penetra desde el interior del templo hasta los confines de la vida griega, la que, vuelta hacia esa fuente del poder y de lo maravilloso, se orienta y gobierna en relación con ella. Todo tiene, a partir del dios, un origen y una meta, una medida y una vocación propia: las instituciones, las leyes, las relaciones humanas, las tareas, la conducción de las existencias individuales. "... La arquitectura le abre camino a la presencia adecuada del dios y, por servirlo, trabaja esforzadamente a la naturaleza objetiva,

75. *Ae*, I, 450-451.

para arrancarla de entre la maleza de lo limitado y de la deformidad del azar. Así allana el lugar para el dios, forma su contorno exterior y le construye su templo en la forma de un espacio para el recogimiento interior y la vuelta hacia las cosas absolutas del espíritu. Levanta un muro para la reunión de los congregados ... y pone de manifiesto aquella voluntad de congregarse..."⁷⁶ "A propósito de la entrada del dios en la representación de los hombres y en especial cuando la escultura lo presenta en su figura corporal, real, el hombre ha de comportarse hacia ella adoptando ciertas conductas culturales..."⁷⁷

Pero la figura sensible del dios no sólo determina lo que ocurre dentro o en las inmediaciones del templo. Hegel dice: "... los dioses son lo inmanente a la intimidad de los hombres, las fuerzas de su propia pasión y de su perspectiva, o las potencias de la situación general en la que se encuentra, el poder y la razón de lo que ocurre y de lo que, como consecuencia de ello, le sucede al hombre." ⁷⁸ "Si detenemos la mirada en las situaciones concretas que corresponden al principio (del arte clásico) vemos que los dioses griegos tenían como contenido a las sustancias de de la vida y la acción humanas reales. Además de ofrecer la visión de los dioses, procuró también la realización del más alto destino, del interés general, y de una meta para la existencia. Así como a la figura artística espiritual griega le era esencial hacerse manifiesta también externa y realmente, así también el destino espiritual absoluto de los hombres laboró hasta darse una realidad efectiva patente, con cuya sustancia y generalidad el individuo se exigía a sí mismo alcanzar una coincidencia. Este propósito supremo fue en Grecia la vida del estado, la ciudadanía y su moralidad y patriotismo vivo." ⁷⁹ Pues, "a la existencia humana real pertenece un mundo en torno como el templo a la estatua del dios." ⁸⁰

La figura del dios que derrota definitivamente a lo informe, a la ausencia de caminos y direcciones, a la indiferencia entre lo favorable y lo desfavorable, es no sólo clara y luminosa ella misma, sino además clarificadora e iluminante de lo otro que ella. En este sentido es que es cósmica o cosmogénica, fundadora de un orden que la tiene como su centro y se refiere a ella, apunta hacia la fuente desde cada uno de sus lugares y cada uno de sus seres particulares. Los artistas creadores de

76. *Ae*, I, 90.

77. *Ae*, I, 476.

78. *Ae*, I, 480-481; *cf.* I, 222, 224.

79. *Ae*, I, 490-491.

80. *Ae*, I, 240.

estas figuras sólo son posibles como partes de este proceso universal de separarse el hombre de la naturaleza y establecer un mundo humano más allá de ella. Pero el dios configurado por el artista carecería de todo poder organizador de un mundo en que lo humano posee un lugar de honor, si no fuese porque los hombres se han vuelto capaces de contemplar, de mantenerse distantes de aquello que consideran; han aprendido a tomar distancia junto con separarse del origen natural.

La separación de la naturaleza, piensa Hegel, hace posible en general la presencia discreta de lo que posee una figura nítida. El hombre se ha dividido del seno natural con el cual estaba confundido; merced a esa división y a la dualidad que ella crea, a la distancia establecida, se abre la dimensión para un mundo de la contemplación, de la individualidad distinta y clara, de la diferenciación creciente de lo subjetivo y lo objetivo que aquí comienza. El arte, a diferencia de la naturaleza, es el primer mundo de la presencia. Esto, la manifestación de la presencia, su surgimiento en la historia del espíritu, es el verdadero producto del arte considerado en su función universal. "Oímos decir a menudo que el hombre debe conservar su unidad inmediata con la naturaleza, pero una tal unidad... no es más que crudeza y salvajismo y el arte, precisamente, en la medida que la disuelve para el hombre, lo levanta con manos suaves por encima del aprisionamiento natural."⁸¹ "... La contemplación artística comienza con la admiración sorprendida. El hombre al que aún nada admira vive todavía en la torpeza y la estupidez en la que nada le interesa y nada es para él, pues no se ha separado y soltado aún para sí de las cosas y de su existencia particular".⁸² "El arte, mediante sus representaciones, libera en la esfera sensible del poder de lo sensible."⁸³

81. *Ae*, I, 59.

82. *Ae*, I, 310.

83. *Ae*, I, 59.

C. ARTE Y SUBJETIVIDAD.

1. *El límite cambiante.*

Al arte le son asignados, en la estética de Hegel, ciertos "lugares" propios en la subjetividad humana, o, más bien, dicho de un modo menos espacial, algunas funciones o procesos subjetivos son relacionados de preferencia con el arte como creación, como experiencia, como principio organizador de la vida histórica. Hay una coordinación constante entre arte y subjetividad, de manera que sus relaciones no son de ningún modo arbitrarias y casuales. Pero la subjetividad como tal, según Hegel la entiende, no es una parte de la realidad, una existencia dada entre otras, disponible, como las cosas, y a la que el arte pudiera acercarse desde fuera para establecer relaciones con ella cuando surge en la historia. En primer término, arte y subjetividad comparten la misma condición procesual y están ligados, no externamente, sino por el tipo de relaciones que mantienen entre sí dos procesos que, a lo largo de su desarrollo, se hacen posibles el uno al otro.

El arte es no sólo históricamente temprano, según el concepto de Hegel, sino que pertenece a los albores de la subjetividad y siempre permanecerá ligado a los modos menos tardíos de la misma. Pero en su crecimiento y progresiva maduración, la subjetividad no depende menos del arte que éste de ella. Así, por ejemplo, se puede igualmente decir que según la filosofía de Hegel, la intuición, entendida como aquella inmersión en las cosas que sabemos, durante la cual nos ocupan y llenan de ellas, es el principio subjetivo del arte, como decir que el arte es la auténtica realización, la efectividad propia de la intuición. De modo que, ya sea los consideremos como procesos, ya como estructuras íntegramente actuales, arte y subjetividad se corresponden de tal manera que la filosofía puede ir explicándolos por un buen trecho al uno por el otro.

Pero, aunque la intuición sea el elemento del arte, como Hegel dice con frecuencia,¹ está lejos de ser la única dimensión subjetiva particularmente ligada al arte. No menos íntima es la coordinación entre arte e imaginación como creadora de configuraciones sensibles nuevas o fantasía, como acompañante de la contemplación, a la que trae sus visiones atesoradas, como la que mueve los sentimientos y las estimaciones. Y también la sensibilidad en general, el sentir y sentirse, los afectos y los estados de ánimo, la capacidad de entusiasmo, de compartir sin mezquindad las cosas nobles y simpatizar con las grandes tareas. ¿Qué sería el arte sin ellos y qué sería de ellos sin el arte? Los diferentes aspectos del arte ponen de manifiesto la variedad de las correspondencias entre arte y subjetividad: el carácter del artista y el de la obra, el contenido esencial del arte y su relación con nosotros.

Hegel dice: "Pues el auténtico artista tiene el impulso natural y la necesidad urgente de configurar inmediatamente todo cuanto tiene en el sentimiento y la representación. Esta configuración es *su propia* manera de sentir y de ver, a la que encuentra en sí sin tener que esforzarse, como el órgano más apropiado para él."² Y en otro pasaje: "Por mucho que la obra de arte constituya un mundo acabado que coincide consigo mismo, es también en tanto que objeto real y aislado, no *para sí*, sino *para nosotros*, para un público, que contempla la obra y goza con ella. ... Cada obra de arte es, de este modo, un diálogo con cualquiera que se le ponga por delante."³ Finalmente, citemos otro pasaje que ilustra el mismo asunto: "La obra de arte debe revelarnos los intereses superiores del espíritu y la voluntad, lo que es humano y poderoso en sí mismo, las verdaderas profundidades del alma; que este contenido se patentice a través de toda la exterioridad de la manifestación y que imponga su tono fundamental a todo el ajetreo secundario, eso es lo principal de que se trata... En tal caso la obra le habla a nuestra verdadera subjetividad y se convierte en propia nuestra."⁴

Todas éstas y otras formas de lo subjetivo viven en el arte y de él, y aunque esta relación que con él mantienen no sea exclusiva —la filosofía encontrará a los mismos modos subjetivos ocupados diversamente, en otras experiencias, tareas y ejercicios no artísticos—, sin embargo, para varios de ellos el artístico es su modo privilegiado y más auténtico de ser.

1. *Jenenser Realphilosophie* II, ed. Hoffmeister, Leipzig, 1931, p. 65.

2. *Ae* I, 279.

3. *Ae*, I, 259. Véase asimismo, II, 183.

4. *Ae*, I, 273.

Así, la fantasía, por ejemplo, se define como la facultad general de crear artísticamente y se diferencia de la imaginación pasiva por esta capacidad.⁵

Desde muy temprano concibió Hegel estas correspondencias entre determinados momentos subjetivos y el arte. En sus escritos llamados teológicos, ensayos y notas juveniles anteriores al año 1800, habla con cierta frecuencia de la belleza.⁶ La encontramos siempre asociada con determinados aspectos de la vida psíquica, con ciertas potencias subjetivas y procesos anímicos que son los mismos con que aparece coordinada más tarde en las lecciones de *Estética*: "... la tierna y la bella planta de la sensibilidad libre y abierta", "la fantasía cálida y alegre".⁷ Notablemente, una sola de las potencias subjetivas ligadas a la belleza por el joven Hegel falta completamente en la concepción estética madura: el amor. En las lecciones no se alude a ninguna relación intrínseca entre arte y amor, salvo que el amor es el contenido general del arte romántico, especialmente en sus aspectos religiosos, pero también en su forma de amor mundano. Antes, sin embargo, Hegel había establecido una conexión estrecha entre amor y belleza: "En un Apolo, una Venus, se puede olvidar el mármol, la piedra perecedera, y ver en sus figuras nada más que a los inmortales; contemplándolos somos penetrados inmediatamente por el sentimiento de la fuerza eterna de la juventud, penetrados por el amor."⁸ ¿Acaso la belleza artística de que tratan las lecciones no tiene nada que ver con la belleza en que pensaba el joven Hegel?⁹ Basándonos en las conclusiones de estudios especiales dedicados al tema de la evolución de las ideas estéticas de Hegel,¹⁰ podemos decir que aunque

5. *Ae*, I, 378.

6. Este tema ha sido brillantemente estudiado por Jacques Taminiaux en los trabajos siguientes: «La pensée esthétique du jeune Hegel», *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 56, 1958, pp. 222-250, y *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand, Kant et les grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, La Haye, M. Nijhoff, 1967.

7. *Hegels Theologische Jugendschriften*, ed. Nohl, pp. 358-359 y 8; cf. p. 27.

8. *Ibid.*, p. 300.

9. B. Heimann, en su tesis *Hegels Aesthetische Anschauungen*, Strassburg, 1916, pp. 21 ss., sostiene que el amor es el modo psicológico o la actitud fundamental frente al arte según la *Estética* de Hegel. Acompaña a esta sorprendente afirmación una cita de esta obra, en que la palabra amor está presente, es cierto, pero se refiere no a lo que la autora pretende, sino a una cuestión particular relativa al arte romántico. En las páginas siguientes, donde se sigue hablando del mismo asunto, viene un conjunto caótico de citas de diversas fuentes, hegelianas y otras, en que se trata del amor considerado desde distintas perspectivas. No se aduce, en resumen, ni una sola línea de la *Estética*, ni de otra obra de Hegel, en que pudiera fundarse la referida afirmación. Cf. el juicio formulado por H. G. Domke, *Grundfragen der Hegelschen Kunstphilosophie*, Kiel, 1939, pp. 22-23, acerca de la falta de rigor de esa investigación. Cf. J. M. Artola «El tránsito de la religión manifiesta al saber absoluto en la Fenomenología del Espíritu», *apud En torno a Hegel*, Univ.

no hay una ruptura en la concepción de la belleza, sí se producen algunos cambios en este concepto.

Particularmente nos interesa destacar aquí que la belleza asociada al amor en los escritos de juventud no es de manera específica o en primer lugar, la belleza artística aislada en que piensa Hegel posteriormente. Allí se trata a veces de la condición sobresaliente que poseen ciertas formas de vida, como la griega, que resulta bella comparada con la vida de pueblos más morales que religiosos. Bellos son entre los griegos su característico amor y respeto por la naturaleza y la armonía con ella en que vivieron, lo cual contrasta con la actitud de pueblos que la desprecian y viven en un continuo antagonismo con ella. Pero la belleza es también, aunque sólo en segundo término, una cierta cualidad espiritual de excepción, un carácter personal sobresaliente. La espiritualidad de Cristo es, para el joven Hegel, una unidad plena en la que se reconcilian los antagonismos entre la vida y la ley, lo universal y lo particular y otros que habían desgarrado al espíritu de los judíos.¹¹ Es por el amor de Cristo, por su alma amante que se establece una tal unidad entera y armónica, y el amor es sólo otro aspecto de la belleza. Pero el alma bella es puramente espiritual y a ella no le corresponde ninguna figura visible y palpable y, en este sentido la belleza de Cristo es ya bastante diferente a la de los griegos, que Hegel no dejó nunca de admirar a lo largo de toda su vida, ni aún cuando la belleza como tal se había, hasta cierto punto, desvalorizado para él.¹²

No tiene nada de raro que si la belleza es, en primer término, la cualidad más destacada de un pueblo o la integridad de una persona, ella esté asociada, inmediatamente, al amor, como Hegel la asocia. Una correspondencia entre belleza y amor parece no exigir una explicación especial. Nuestra pregunta es, más bien, ¿por qué desaparece a propósito de la belleza artística, como la conciben las lecciones de estética, en circunstancias que el filósofo maduro conserva la memoria de otras res-

de Granada, 1974, p. 80, que muestra que ya en la *Fenomenología* Hegel no le atribuye al amor el valor que le había reconocido en los escritos juveniles.

10. Estos estudios son, principalmente, los ya citados de Taminiaux; la monografía sobre Hegel de H. Glockner, en particular, los comentarios sobre los escritos juveniles, y Jan Patocka, «Zur Entwicklung der aesthetischen Auffassung Hegels», *Hegel-Jahrbuch*, 1964, pp. 49-59.

11. *Hegels Theologische Jugendschriften*, ed. cit., pp. 388-390; cf. 370-371.

12. Tanto Patocka, *op. cit.*, pp. 51-52, como Michael Theunissen, *Hegels Lehre vom absoluten Geist als theologisch-politischer Traktat*, Berlín, de Gruyter, 1970, p. 165, llaman la atención sobre el debilitamiento progresivo de la estimación hegeliana de la belleza, desde la obra juvenil hasta la posición representada por las lecciones de *Estética*.

puestas subjetivas frente a lo bello en las que había pensado en sus primeros tiempos? Parece verosímil pensar que cuando la belleza pasa, en las lecciones, a ser una exclusividad de la obra de arte, y pierde su conexión patente con seres humanos dotados de virtudes y espiritualidad características, desaparece su relación con el amor. La belleza del arte, ni procede del amor para Hegel, ni necesariamente lo engendra. La intimidad de lo bello con el amor, que da tanto que pensar a los interlocutores de ciertos diálogos platónicos, se disipa para Hegel junto con el angostamiento programático del concepto de belleza en las lecciones de estética, a que nos referimos someramente en la Introducción a este estudio. Pero también es necesario tomar en cuenta que para el Hegel maduro el amor, una de las más altas y difíciles de entre las posibilidades espirituales del hombre, se llena de un sentido predominantemente religioso y místico.

Esta significación no faltaba en el concepto juvenil, pero en la obra tardía se torna más severa y exclusiva, y su desarrollo sistemático cae, consecuentemente, dentro de los marcos de la filosofía de la religión. Si el amor por la belleza de Cristo, o el amor de Cristo mismo, estaba ya disociado de todo cuerpo y figura sensible, la identificación posterior del amor con Dios lo coloca, definitivamente y en forma necesaria, más allá de la esfera del arte, el cual no existe sino ligado a lo sensible. El amor es la corona última de lo que ha tenido que pasar por muchas etapas y superar las más difíciles oposiciones. En las lecciones de estética se piensa al arte y a la belleza, por el contrario, como asociados a los aspectos inmediatos de la subjetividad. Como veíamos antes: es porque ambos se inician juntos en una carrera en que van generándose a la par, que el carácter temprano del arte va unido necesariamente a la general inmediatez y condición primeriza de las correspondientes formas de la subjetividad. No podría haber tal responder del uno al otro, tal resonancia mutua y diferencias coordinadas entre ellos, si les faltara esta unidad en su naturaleza inmediata. La general inmediatez del arte y de la subjetividad artística acaba de explicarnos cómo es que se disuelve la conexión entre belleza y amor establecida en el pensamiento juvenil. La dificultad y la perfección del amor lo separan del arte bello.

Pero la inmediatez que Hegel le atribuye al arte y a la subjetividad sensible, intuitiva e imaginativa no significa atribuirles simplicidad, ni la condición de puntos de partida que conjuntamente poseen equivale, inmediatamente, a decir que carecen de antecedentes y de relaciones complejas internas y externas. La inmediatez del arte y de la subjetividad es

relativa a lo que viene después del ajuste mutuo entre ellos, con el cual comienza la verdadera existencia del espíritu. Las etapas tempranas de esta existencia, y es como una de estas etapas que el conjunto de arte y subjetividad figura en las lecciones de estética, son lo que son consideradas desde la perspectiva de la filosofía. Y la filosofía se inicia, dice Hegel melancólicamente, al atardecer, cuando todo lo demás se acaba. De manera que la inmediatez del arte y de su elemento subjetivo aparecen en relación con la condición múltiplemente mediada y tardía de la teoría que los piensa. Y aún debemos precisar que si bien cuando se inician comparten en su coordinación el carácter primerizo y original y aún lo conservan a través de muchas mediaciones posteriores, antes comienza a perderse la correspondencia entre ellos que el carácter originario del arte y de la subjetividad sensible. Pues a medida que el arte se desenvuelve históricamente y la teoría lo considera en sus etapas más maduras, se revela una cada vez mayor y más decisiva diferencia entre arte y subjetividad. Ella consiste, principalmente de dos elementos: retrospectivamente podemos ver que la subjetividad no queda sino en parte comprometida por su acuerdo armónico con el arte; desde el comienzo ella posee posibilidades que sobrepasan esta correspondencia. Pero también además de su multiplicidad interna que el arte no alcanza a abarcar del todo, la subjetividad tiene una sobrevida o "historia" más prolongada que la del desarrollo del arte.

Tal vez éstos que consideramos aquí como dos rasgos que diferencian a la subjetividad del arte, no sean sino dos aspectos de una y la misma forma de superioridad de la una sobre el otro: la subjetividad puede sobrevivir al arte en la perspectiva filosófica hegeliana porque, merced a que posee posibilidades extraartísticas, nunca se invierte totalmente en el proceso de la correspondencia a lo largo del cual se condicionan mutuamente a partir de su común punto de partida. Dicho de otro modo: el arte como tal es, para la filosofía hegeliana, una posibilidad espiritual relativamente inmediata, aún inmediata en sus etapas tardías, todavía "inicial" al final de su realización. La subjetividad, en cambio, posee permanentemente, como parte de su condición compleja y varia, la posibilidad de la inmediatez, y conserva esta posibilidad, aunque no sin desmedro, como una dimensión estable de su condición. Pero en ella lo mediado relativamente, lo elaborado, terminal y maduro, coexiste a lo largo de buena parte de su asociación cordial con el arte, con lo que en la subjetividad responde a la inmediatez de éste.

Esta relación se explica porque en la filosofía hegeliana se le conce-

de más de un privilegio a la subjetividad y ella no lo posee sólo en relación con el arte sino que se podría decir que lo tiene en relación con todo lo limitado o determinado. Pues, en último término y en su culminación concreta la subjetividad es la totalidad¹³ en el sentido de que si bien se inicia como negación de la exterioridad, su condición activa la lleva de ello a la exigencia "de realizar en la objetividad lo que por de pronto no es más que subjetivo o interno, y a no contentarse sino una vez alcanzada esta existencia perfecta".¹⁴

¿Cómo entender este concepto de subjetividad? En abstracto, como lo tomamos aquí provisoriamente, lo subjetivo es el concepto de lo interno frente a lo exterior, de lo que ha retornado en sí,¹⁵ y permanece consigo, negando su unidad indisoluble con aquella exterioridad de la que procede.¹⁶ También lo determina Hegel a este concepto simplemente como negación de la naturaleza.¹⁷ Ahora bien, si de la naturaleza o de la exterioridad como tal no sostendría nunca que son formas iniciales del espíritu en que culmina el devenir universal, de la negación de ellas o la subjetividad afirmará, en cambio, que es el espíritu mismo, aunque no aún en su madurez plena. Porque sólo en sus comienzos, cuando es más pobre,¹⁸ es la subjetividad aquello interior que deja fuera de sí, negándolo, a lo objetivo. No viene ella a merecer, en sentido pleno, el nombre de espíritu sino a medida que va encontrando a la objetividad en sí misma, que va recuperando como propio lo que había dejado tras de sí y fuera de sí por extraño. Ahora bien, el proceso de retorno en sí desde la negación de lo otro, o de plenificación de la subjetividad, como Hegel lo concibe, es largo y variadísimo. La subjetividad, si admitimos usar la palabra en acepciones suficientemente distintas y flexibles, conserva su identidad básica a lo largo de esta "historia", que es la inquieta génesis del espíritu, de modo que de fin en potencia pasa a ser espíritu cumplido, sin perder la conexión con su origen en la negación primera. Mirada en esta perspectiva vasta, que supera con mucho en amplitud a nuestro tema especial del arte, la subjetividad que deviene tiene a la realización del arte toda dentro de sí, como una de las varias formas por las que pasa antes de cumplirse al cabo de sus posibilidades.

13. *Ae*, I, 104.

14. *Ibid.*; también I, 501, donde se dice que el sujeto auténtico es la manifestación de Dios.

15. *Ae*, I, 104.

16. *Ae*, II, 170.

17. *Wissenschaft der Logik*, II, WW. V, pp. 34-35.

18. *Ae*, I, 104.

Tratemos de comprender en qué sentido se puede ver al arte como etapa interna del proceso de totalización de la subjetividad. Entre los diversos modos como el sujeto descubre que lo externo, lo ajeno a él, e inicialmente dado, no es todas estas cosas en un sentido absoluto y fatal, está el modo artístico, entendido como descubrimiento de la compatibilidad de lo natural con lo subjetivo, de lo sensible con lo significativo, de la materia y las cualidades materiales con la intención y los intereses espirituales. En efecto, la obra de arte hace manifiesta la aveniencia de las materias naturales con las aspiraciones más recónditas de un pueblo o de una época, que el arte interpreta; el artista, por otro lado, descubre que no hay ningún abismo que separe a su imaginación de los medios técnicos que su arte ha usado tradicionalmente y de las materias que la naturaleza pone a su disposición. El público o la comunidad contempladora, no tiene dificultad alguna en vibrar emocionalmente y sentirse entusiasmado sin límites a propósito de la relación que establece con la obra, que se le hace presente, vistas las cosas desde fuera y como sin comprenderlas, en la forma de un cuerpo sensible que tiene más de un aspecto en común con los objetos físicos que nos rodean, pero que no nos sacuden el alma como puede hacerlo el arte. Y es precisamente en tanto que fusión íntima de lo interno y de lo externo, de lo natural y de aquello que lo niega para retirarse en sí, que el arte es una de las experiencias a propósito de las cuales el espíritu va aprendiendo a descubrirse en lo que primero le parecía extraño.¹⁹

En este sentido habría que poner lado a lado al arte y a la ciencia, al arte y a la actividad práctica en general, a las cuales en otros muchos respectos Hegel se cuida de mantener separadas de él, como vimos cuando hablábamos de la prosa que rodea al arte por todas partes, destacando su peculiaridad. Sin embargo, cabe este otro punto de vista: en tanto que artístico, el espíritu se reconcilia con la exterioridad, a la que acepta como material, como cuerpo presente de la obra, que consta de cualidades sensibles organizadas formalmente de cierta manera deliberada e inspirada. Del mismo modo ocurre con el espíritu científico, que aborda a la materia y a la naturaleza como lo que se le opone, como objeto de la investigación,^{19a} hasta que, al descubrir la racionalidad y las leyes que lo gobiernan, encuentra que la extrañeza del objeto va desapareciendo. La experiencia de la cognoscibilidad del objeto disuelve, poco a poco, la ex-

19. *Ae*, I, 41.

19.^a Objeto, o *Gegenstand* como dice Hegel, significa literalmente «contrastante».

terioridad de su posición inicial. La investigación científica encuentra la organización inteligente con la inteligencia, y el arte encuentra a la naturaleza menos reacia y ofrecedora de resistencias, menos ajena a los propósitos y proyectos artísticos de lo que la división abstracta de subjetividad y naturaleza induciría a esperar.

Tal vez resulte así, después de lo anterior, más claro que, a pesar de lo dicho sobre la correspondencia entre arte y subjetividad, esta mutualidad termina en un cierto punto de la "historia" del arte, o, lo que viene a ser lo mismo, en uno de la "historia" de la subjetividad. Y este fin de su conjunción y acuerdo pone de manifiesto la desigualdad hasta entonces oculta entre ellos. La subjetividad, en su progreso activo, descubre todo un conjunto de formas de unidad con lo otro que ella y una vez agotado ese conjunto, lo deja, en cierta medida, tras de sí para probarse en otra parte.

Este proceso de la subjetividad está en la base de la tan traída y llevada doctrina hegeliana del fin del arte, que discutiremos más tarde. Por el momento nos interesa formular brevemente cuál es el resultado de las relaciones íntimas aunque, al cabo, disparejas, de arte y subjetividad. El arte o la experiencia práctica y patente de que los hombres tienen la posibilidad de unificar cabalmente lo sensible y lo espiritual, se agota porque la experiencia conduce a una tal potenciación de la subjetividad que ella ya no puede mantenerse dentro de los límites de la relación inicial. En efecto, la correspondencia de que hemos venido hablando sólo puede subsistir mientras ambos integrantes se mantienen dentro de ciertos límites, se mueven en un ámbito determinado, donde se conserva la identidad de cada uno y de la relación característica entre ellos. Pero cuando por obra de su interacción y mutua estimación uno da el salto que lo saca de aquella correspondencia, ésta tiene que terminar, inevitablemente. Esta es la manera como Hegel concibe la disolución del momento culminante del arte en la historia: la subjetividad, acrecentada dentro de esta relación, ya no cabe en las formas creadas y cultivadas por ella. Se trata ahora de una subjetividad que ya no puede ser armonizada con las posibilidades del arte; no hay materia que pueda conjurar su presencia, ni artista que proyecte captarla toda en una obra, ni público capaz de una participación tan entusiasta y entrañable en lo que la obra le ofrece, que se entregue a ella sin reservas críticas, sin ironía y distanciamiento intelectuales. La subjetividad, que se ha hecho infinita en su relación con el arte, ya no puede continuar siendo uno de los términos

de esta relación. Buscará su integridad de manera post-artística, religiosamente, cristianamente.

El arte completa su surgimiento, no sustituido o desplazado por algo ajeno que lo combate y vence desde fuera y como por sorpresa, sino, más bien, por maduración interior que prohija algo que le queda grande y ya no puede abrazar. Este "suceso", que se prolonga a lo largo de mucho tiempo, lo llama Hegel la etapa romántica o tercera de la realización del arte. El arte literalmente naufraga en un exceso de subjetividad, la cual lo ha ido minando por dentro hasta hacerlo perder las formas limitadas cuya invención y cultivo son las condiciones de su existencia.²⁰ La subjetividad cristiana, o romántica desde el punto de vista artístico, es ya la infinita, como la llama Hegel en esta etapa, que no se aviene bien con ningún cuerpo y tampoco se deja acotar por figura alguna. Con esta retirada en sí de la subjetividad, reacia a lo finito en general, cae el mundo histórico completo en el estado prosaico que sucede al artístico, estado del cual hemos hablado. Aquellas dimensiones adicionales de la subjetividad, que nunca estuvieron comprometidas en la correspondencia con el arte, a saber la inteligencia abstracta, la representación, la voluntad racional, el pensamiento teórico, que son prosaicas también ellas, ganan ahora el predominio histórico. El mundo que constituyen es uno ocupado en una empresa análoga a la empresa artística, pero contraria a ella, y que se medirá con la objetividad en sus propios términos. Principalmente, esta empresa prosaica, como Hegel la concibe, consiste en la explotación científica del mundo interno y externo, físico y social, y en el intento de gobernar técnicamente sus aspectos conocidos.

Pero nosotros no seguiremos aquí a las etapas posteriores de la "historia" de la subjetividad. Lo que nos interesa es más bien subrayar la eficacia del arte en la incrementación de la plenitud subjetiva, o su función en el proceso de desarrollo del espíritu. Pues ya cuando hablábamos antes de arte y naturaleza vimos que la filosofía de Hegel le reservaba al arte una función real en la vida humana, a saber, la función de principio "histórico" mundanizante, de centro de referencias y orientación de pasos, actitudes, instituciones y preferencias. Ahora podemos comparar con aquella la otra forma de eficiencia del arte como incrementadora de la subjetividad en su camino hacia la plenitud del espíritu. Pero para poder apreciar de qué precisa manera actúa el arte sobre la subjetividad, qué servicios le rinde, por decirlo así, tenemos que examinar las maneras

20. *Ae*, II, 548, 559.

diversas de su correspondencia con ella. Pues es a lo largo de sus relaciones que se forjan simultáneamente el sobrepasamiento del arte por la subjetividad y la incrementación de ésta mediante el arte.

Antes de pasar a la tarea propuesta, digamos todavía que los límites entre arte y subjetividad tienen, como hemos podido apreciar, un carácter profundamente diverso de aquellos que dividían al arte de la prosa, por una parte, y al arte de la naturaleza, por la otra. Ya habíamos señalado que tampoco las dos primeras formas de limitación se parecían mucho entre sí: una rígida y fija; la otra ambigua y suprimible, siempre pendiente de restablecimiento, de redefinición. En este último caso los límites no separan como en aquél a dos contrarios sino a dos contendientes íntimos, comprometidos en una pugna en proceso, cuyo resultado no está decidido aún. Esto nos muestra con cuanta latitud estamos usando la noción de límite. Si entre arte y subjetividad, por fin, hay tantas diferentes formas de separación, interdependencia y unidad, ¿con qué posible justificación podemos referirnos a todas ellas enfocándolas como casos de un tipo de relación, a saber, la mutua limitación? Pues primero comprobamos que arte y subjetividad compartían el carácter de la inmediatez; luego, que se condicionaban entre sí, fecundándose a lo largo de un proceso que las va sacando a ambas de aquélla su condición primera: en esto consisten las correspondencias entre aspectos del arte y momentos o funciones subjetivas. Por último, sabemos que Hegel enseña que la paridad entre arte y subjetividad se disuelve. ¿Qué sentido tiene hablar de arte y subjetividad como de dos entes limitados y diversos que entran en relaciones mutuas? El examen pormenorizado de las correspondencias, que llevaremos a cabo en seguida, debería ofrecernos también una aclaración de las complicaciones del concepto de límite y de sus posibilidades de uso.

Por último, ¿hasta dónde conviene retener el enfoque expositivo que hemos adoptado para empezar, que examina al arte desde el punto de vista de sus diferencias externas? Al tratar de comprender aquí cómo el arte llega a ganar, según Hegel, su autonomía y peculiaridad en el seno del espíritu en desarrollo, y la manera cómo esta maduración del arte revierte, con acción propia, sobre aquel proceso mayor que lo abarca y sostiene, hasta agotarse, por exceso de éxito, se nos impone la pregunta que formulamos en seguida. Relaciones tan complejas como las que Hegel nos propone que existen entre arte y subjetividad, ¿conviene tratar de entenderlas por analogía con las relaciones de vecindad, de las que procede, en último término, la noción de límite?

2. *El elemento del arte.*

La afirmación general de que la teoría hegeliana asocia a la intuición y el arte resulta engañosa por varias razones. En el uso familiar la palabra intuición designa a los aspectos más vagos e informes de la subjetividad: los procesos mentales de origen desconocido, tema indefinido y destino problemático. Pero no sólo el abuso vulgar es responsable de este resultado, sino también ciertas teorías, que recurren a la intuición donde termina su inteligencia clara de las cosas. Saber algo por intuición, de acuerdo con usos de diversa procedencia, es saberlo en forma súbita e inexplicable, ignorando de dónde procede y en qué precisamente consiste lo sabido. El uso filosófico del término conserva aún, aunque en una versión menos tosca, los vicios del vulgar. Demasiadas veces la filosofía se ha vuelto intuitiva cuando no sabe cómo explicar sus supuestos, o las razones en que se fundan sus tesis, no sabe encontrar los argumentos que convencerían a todo el mundo. De este modo la intuición ha quedado ligada a la laxitud intelectual y a la pretensión teórica sin bases. Si la intuición, como todos creemos saber desde siempre, es esa especie de iluminación que carece de antecedentes y de estructura, parece absurdo estudiar su organización, sus relaciones con otros modos de experiencia, sus componentes, sus génesis y sus funciones. Pareciendo ella misma tan inexplicable, ¿qué puede ganar la teoría del arte cuando recurre a la intuición para aclarar su propio tema?

En contraste con esta situación resulta muy instructivo que la teoría hegeliana del espíritu subjetivo incluya un cuidadoso análisis y una compleja interpretación de la intuición, a la que en la *Estética* se llama el elemento del arte.²¹ Recordemos los caracteres generales de esta teoría de la intuición, con el fin de volver a nuestro tema un poco más libres de los equívocos y la vaguedad de la noción.

La intuición es ya una forma de la inteligencia, para Hegel; esto la sitúa, por una parte, entre nuestras "facultades" de conocer, y por otra, la califica como una función que por su complejidad presupone un devenir previo de la subjetividad, devenir en cuyo curso aparece la intuición. Las dos grandes dimensiones que preceden a la intuición en el orden del

21. Para la teoría hegeliana de la intuición, consúltese la tercera parte del *Sistema de la Filosofía*, WW. X, N.º 446-450. Un comentario útil de la teoría hegeliana del espíritu subjetivo puede encontrarse en I. Fetscher, *Hegels Lehre vom Menschen*, Stuttgart, Frommann, 1970, 145-156.

desarrollo son el alma y la conciencia.²² Hay en verdad, otros dos elementos menores, casi larvarios todavía, que pertenecen, con los anteriores, a los antecedentes de la intuición, cuya génesis dialéctica es bastante compleja. Ellos son el apetito y el reconocimiento de otros sujetos. La subjetividad que adviene al ejercicio de la intuición es ya rudimentariamente consciente de sí, habiendo pasado por la escisión que la pone en una postura de enfrentamiento respecto de un objeto. Los rasgos mayormente intelectuales que la intuición presupone —conciencia, autoconciencia, reconocimiento— están, por decirlo así, contrapesados por otros de signo diverso, y hasta cierto punto contrario. La intuición es siempre y necesariamente sensible para Hegel. Es intuición “de” un algo singular en el espacio y el tiempo, en lo cual el “sujeto” se sume, como en un abismo, sintiéndose sólo en la medida en que lo siente a él. La intuición es, pues, sensible y sentida, ya que tanto en la dirección del tema cualitativamente determinado y actual como en la de la subjetividad extática encontramos al elemento sensible.

Helmuth Kuhn,²³ en su estudio del papel que la nueva noción de intuición de Schelling y Hegel desempeña en la historia de las concepciones del arte, le concede una gran importancia al hecho de que estos autores la piensan como simultáneamente sensible e intelectual, como una función de sentir y captar conjuntamente, de conocer en el caso singular aquí presente, lo que hay allí para conocer, sin necesidad de que a la intuición se le sobreagregue una operación intelectual posterior y ajena que la venga a perfeccionar. Y, en efecto, este rasgo es decisivo en el nuevo concepto, pero está lejos de constituir el único fundamento de la correspondencia de arte e intuición que resulta tan fecunda para la nueva estética y la nueva filosofía en su conjunto.

El proceso de intuir, tomado desde un punto de vista que no atiende ya tan sólo a la unificación de lo intelectual y lo sensible, sino a otras funciones sintéticas no menos importantes que Hegel le atribuye, consiste en que el “sujeto” fija la atención en uno de los “objetos” de un contexto espacio-temporal mayor. Esta selección y fijación de un objeto de la atención hace retroceder al contexto hasta reducirlo a la condición de mero

22. Se refiere a los conceptos de alma natural en el sentido de «interioridad del cuerpo», objeto de la antropología, que al desplegarse y diferenciarse se va, poco a poco, separando de la esfera corporal, por una parte, y a la conciencia en cuanto yo por la otra. Esta es una entidad simple que llega a existir en la medida en que se convierte a sí misma en su propio objeto; constituye el tema de estudio de la sección dedicada al espíritu subjetivo en la *Enciclopedia*.

23. *Op. cit.*, pp. 90 ss.

trasfondo, sentido apenas en forma vaga. El "sujeto" se queda con el "objeto" ahora singularizado, se lo apropia a través de su concentración en él. Por medio de esta atención, separación del trasfondo y concentración exclusiva en él, llega el "objeto" a adquirir su presencia plena, que absorbe a la subjetividad hasta constituir su único contenido. Pero a lo largo del mismo proceso en que la presencia del "objeto" depende de la atención concentrada en él, el objeto va perdiendo la aparente independencia, la separación del sujeto, que poseía como mero polo de la conciencia: junto con ocupar al "sujeto", con penetrarlo, tiende a debilitarse su alteridad e inicial exterioridad. La atención lo saca de un tejido general más vasto, pero todavía en esta postura el contenido conserva la suficiente distancia y separación como para mantener la atención sobre sí. Pero el producto principal que la intuición aporta al desarrollo del espíritu, según Hegel, consiste en que ella desgasta, hasta anularla, a la alteridad e independencia del objeto. Al cabo de la intuición, el sujeto, que parecía olvidado de sí, descubre al objeto como suyo. Es verdad que ello no se cumple sino más allá de la intuición misma, en la representación que la sucede. Pero es a través de la intuición que el sujeto progresa en el descubrimiento, ya iniciado a propósito del apetito, que el objeto es, no ajeno, no irreductiblemente otro, sino suyo, o, mejor, él mismo.²⁴

Antes de llegar a saberlo, sin embargo, la intuición reúne estos dos aspectos: la máxima entrega del "sujeto" al contenido sensible presente y la actividad de la atención que hace posible la actualidad de tal contenido. El sujeto se sume, pues, en algo que depende de él, que mediante su atención fija y sujeta, hace durar y pone de manifiesto. Esta atención, que le cuesta dedicación y voluntad, es la condición de la que depende que se pueda apropiarse del contenido. El contenido de la intuición ha sido edificado en la atención, es la "obra" del sujeto. Pero el "sujeto" de la intuición no lo ve de esta manera, a pesar de su identificación con el contenido exterior. No tardará, sin embargo, según Hegel, en quedar de manifiesto para la subjetividad que hereda lo producido por la intuición, la condición ideal, obrada o propia, del objeto.

De manera que la intuición, en el sentido hegeliano de la palabra, no es ni la simple percepción de algo, ni el mero tener conciencia de un contenido. A nivel de la percepción sensible [*Wahrnehmung*] no hay, según Hegel, un mundo constituido, un orden total en que el sujeto y el objeto estén insertados, sino nada más que una sucesión desmadejada de

24. WW. X, N.º 449.

impresiones no organizadas todavía alrededor de núcleos universales de sentido. Comparada con la percepción, la intuición lo es siempre de unidades totales dotadas de un sentido claro y manifiesto, unidades en las cuales lo diverso está perfectamente incorporado en la unidad total y dominado por ella. Y en otra dirección, si comparamos a la intuición con la conciencia, veremos que aquí también se hace valer el carácter fuertemente unitario que caracteriza a aquélla. "Conciencia" implica siempre, para Hegel, contraposición de ella y de su objeto, división o separación, esto es, dualidad. Sólo la hay como conciencia de algo que no es ella misma. En contraste, la intuición cumplida no es nunca *de* algo sino pura presencia actual manifiesta en el sentimiento de la identidad de un contenido. El predominio de lo "externo", en lo cual el "sujeto" sensible se sume extáticamente, es casi total. No hay afirmación subjetiva de sí, sino entrega.

El elemento contradictorio que impide que la intuición sea una operación en la que la subjetividad pueda quedarse y perderse de sí, reside en lo siguiente: el lucimiento de la presencia "externa" depende, como vimos, de la atención y de su carácter selectivo y retentivo. La presencia es, por ende, activamente producida por el sujeto, aunque no consciente ni deliberadamente. Su contribución eficaz a la presencia de lo externo tiene que descubrirla el "sujeto" todavía pues se le oculta mientras es subjetividad intuitiva. Sin embargo, este ocultamiento no es definitivo: la participación creadora del "sujeto" se hará patente a la reflexión en el momento representativo, que sigue inmediatamente, a la inteligencia intuitiva.

De modo que en general podemos afirmar que la intuición, como Hegel la explica, es una modalidad subjetiva reconciliadora no sólo de lo sensible y lo intelectual, del sujeto y el objeto, de la pasividad y la actividad, sino también —y en esto se le notan sus antecedentes en el apetito y otras formas de supresión de la alteridad—, entre lo propio y lo ajeno, lo que soy yo y lo que es lo otro. Esta última reconciliación es muy importante para la especulación idealista, pues de ella depende el descubrimiento de la escondida homogeneidad del objeto conmigo. Destacar estos ingredientes no teóricos de la intuición resulta interesante no sólo por lo que nos enseña del análisis hegeliano de ella. Es también indispensable hacerlo para disipar algunos de los más persistentes errores de interpretación de su filosofía del arte. En efecto, junto con la perspectiva que quiere hacer de Hegel un "panlogista", como se solía decir, un racionalista o intelectualista doctrinario, se decidía, casi sin examinar

los términos de su filosofía del arte, que en ella no podía menos de repetirse la suerte fatal que el arte corre en todos los sistemas racionalistas, y que es el de pasar a ser una forma inferior, incompleta de conocimiento, una especie de filosofía rudimentaria. Bastaba ver que en la *Estética* hegeliana el arte era, en efecto, tenido por anterior o previo a la filosofía para que, dado aquel prejuicio general antes mencionado, según el cual Hegel todo lo tiene que medir desde el punto de vista de su función teórica, se concluyera sin más que la anterioridad quería decir primitivismo teórico. Si se hubiese atendido, en cambio, al contenido concreto de la noción de intuición y a la manera cómo Hegel explica lo que es la intuición en su forma perfecta, que es la intuición artística,²⁵ se hubiera podido corregir aquella falsa interpretación. Pues aunque la intuición y el arte son para Hegel también peculiares maneras de acceso a la verdad y en cierta medida hasta formas de conocimiento más primitivas que la conceptual, ésta no es la perspectiva fundamental ni de su filosofía del arte ni de su teoría de la intuición.

La situación del arte en la jerarquía de las formas del saber no dice casi nada sobre él, desde el punto de vista de la teoría hegeliana. Sin duda el arte puede también ser comparado con el conocimiento, pero esta comparación es muy extrínseca y secundaria para el modo de consideración hegeliano, al cual le interesan mucho más las formas de idealidad características del arte y los modos de eficiencia de esta idealidad; las funciones de reconciliación, animación, liberación, exaltación y celebración de lo más alto, que el arte desempeña en la vida humana, en la historia, en el orden del mundo, en el devenir del espíritu. No hay que olvidarse que el enfoque y los criterios de Hegel son bien diferentes de los de los gnoseólogos, sus intérpretes de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del nuestro, los cuales no es raro que hayan entendido tan mal a Hegel en este aspecto, por cuanto carecen de todo saber acerca del arte y de interés por el tema. Más grave es que hasta un comentarista tan esmerado como Kuhn, el cual destaca copiosamente la importancia de la intuición para la filosofía del arte de Hegel, y la originalidad y fecundidad del nuevo concepto, esté todavía relativamente preso del prejuicio antes señalado. Cuando explica el concepto de intuición en Schelling y Hegel, que hace posible, dice, una nueva teoría y una justa estimación del arte, desdeñado o postergado por el racionalismo clásico, lo hace mos-

25. «... La intuición, que consideraremos aquí en su forma más perfecta, como intuición artística.» WW., XV, p. 150.

trando que dos facultades teóricas de la mente humana, que Kant concebía como separadas y externas una a la otra, a saber, la sensibilidad y el entendimiento, son tomadas por los nuevos filósofos post-kantianos como poseyendo al menos una función en la que se reúnen y operan íntimamente fundidas, y ésta es la de la intuición artística. Con ello le parece a Kuhn suficientemente explicada la novedad de la intuición hegeliana. Aunque es verdad que la idea de la función conjunta de la sensibilidad y el intelecto contribuye, tal como Kuhn afirma, al nuevo concepto y estimación del arte, ella sola no sería capaz, si consistiera nada más que en lo que Kuhn reconoce, de transformar la perspectiva clásica que enfoca y concibe al arte como conocimiento subdesarrollado.

Una de las maneras de aprender a ver de qué modo el arte se convierte para la filosofía, de conocimiento primitivo o confuso, en revelación peculiar de la verdad, en un principio eficiente en la conformación de la vida humana individual y colectiva, en una de las dimensiones del espíritu absoluto, es considerando la complejidad del nuevo concepto de intuición. Tal como la encontramos en Hegel, la intuición es eminentemente totalizadora, es una función concretizante. Se diferencia de las formas subjetivas previas por su intensa y novedosa unidad. Lo que ella produce o aporta a la experiencia es la cabal integración de todos los dispares elementos que, generados a lo largo de todo el anterior proceso previo de diferenciación subjetiva, concurren a hacer posible este momento total, antes de una nueva etapa de diferenciaciones post-intuitivas. Su carácter unitario es tan determinante que en la intuición ni siquiera se marcan nítidamente para ella los elementos previos que concurren a formarla: es una forma subjetivo-objetiva en cuyo interior no hay evidencia de antecedentes; así como faltan también manifestaciones claras de la representación que la supera, o anticipaciones de las próximas etapas del proceso al que pertenece. Se da como entera y suficiente, y aunque lo último resultará ser una pretensión sin fundamento, la intuición es, para Hegel, una de las grandes formas concretas del espíritu, un alto en el devenir que tiene la factura de lo total. Un universo, por un momento.

Decíamos que para ver hasta qué punto el concepto hegeliano de arte se separa del racionalismo, convenía tener presente la condición que le atribuye al elemento subjetivo del arte. La filosofía hegeliana definitivamente no trata a la intuición como una pura etapa preparatoria del conocimiento. Y ello queda en evidencia particularmente a propósito de su carácter de síntesis de lo propio y lo ajeno, en el sentido antes seña-

lado. También por esta capacidad le conviene a la intuición el nombre de concreta, pero ahora la síntesis produce una transformación global tanto práctica como teórica, de la situación previa. El "sujeto" que se ha podido sumir casi hasta perderse en un "objeto" externo y que obtiene como producto del éxtasis no sólo una recuperación de sí sino la supresión de la frontera que lo separaba de lo otro y la conquista de una riqueza inexplorada en sí mismo, no volverá a ser nunca más el que fue, ni su mundo será el de antes. Lo que ocurre en la intuición, entendida como proceso productivo, que es como Hegel principalmente la ve, es *in nuce* y anticipadamente no sólo lo que, según él, ocurre también en el arte como desarrollo creador de resultados, sino una prefiguración de su concepto de las relaciones del hombre con el mundo, del espíritu en la historia. En cada uno de estos niveles de actividad y revelación se engendra y pone de manifiesto la homogeneidad de lo separado y antagónico merced a la inquietud y creatividad del espíritu. Todos ellos incluyen en sí modos adecuados de conocimiento teórico, pero no pueden ser reducidos a estos elementos internos suyos. Lo que está envuelto, en cada caso y en todos los niveles de la jerarquía a la que pertenecen, es la totalidad de lo que es. Por eso, cada uno de ellos, además de pertenecer a un orden mayor, constituye un todo y se lo llama concreto.

En la intuición está el universo entero del espíritu en el mismo sentido en que Hegel sostiene que en el origen está ya la meta y el camino que los separa. Si al origen le falta algo es la explicitación, la exposición de la totalidad concentrada en él, pero no algún agregado extrínseco. De igual modo el arte es ya el espíritu absoluto y no meramente una parte, o un anuncio suyo incompleto. Las dos etapas que lo siguen, la religión y la filosofía, explayan y desentrañan, según Hegel, lo que el arte posee en el modo original arriba mencionado. De manera que si atendemos a la estructura de la intuición encontraremos en ella no sólo el signo del arte sino también los rasgos del espíritu. Comparada con otras formas de la subjetividad, la intuición se caracteriza porque no recibe un "objeto" hecho que se le da a sentir desde fuera, reduciéndola a la receptividad pasiva, sino que instituye su contenido. La atención erige activamente su objeto. La conciencia pre-intuitiva en cambio, sufre el enfrentamiento con su objeto y con sus modificaciones a medida que él varía y se le muestra en sus diversas cualidades. La intuición que a la par construye y descubre su "objeto", siente esta misma variedad como algo propio, algo dependiente de, o ligado a los momentos diversos de su actividad de atender; la atención recorre voluntariamente y con esfuerzo las cualidades

que considera, primero una, después otra y otra. La variedad cualitativa se convierte en la historia de la visión en progreso. Pero, para completar este paralelo entre la intuición y el espíritu concreto, la actividad intuitiva es como él fecunda, capaz de resultados que transforman toda la situación inicial de la que parte. Su eficacia práctica, ya lo vimos, hace visible su parentesco con el apetito. A través del apetito ocurre la primera supresión de la independencia y aparente autosubsistencia del objeto de la conciencia, según Hegel. El "sujeto" del apetito consume y con ello suprime al "objeto". En la intuición, que efectúa la unidad cabal de lo mío propio y de lo ajeno, vemos una "repetición", en otro nivel, de la radical negación "práctica" de la dualidad de lo que es.²⁶

Al lector familiarizado con el concepto de arte de Hegel le resultará claro que el análisis de la intuición descubre en ella características y estructuras de aquel concepto. Entre otras, llaman especialmente la atención las siguientes: la condición unitaria y de lugar de reconciliación que arte e intuición poseen —lo separado y dividido es activamente armonizado hasta constituir *una* intuición, *una* obra—; el carácter independiente de la presencia manifiesta intuitiva o artísticamente, presencia que posee un sentido pleno sin necesidad de apoyos externos; la homogenización de contradictorios, no por eliminación mutua de sus términos, sino porque en la intuición y en el arte se desarrolla entre ellos una intimidad en la que se funden. Buenos ejemplos de este proceso son el desarrollo de la objetividad de lo subjetivo y de la subjetividad de lo objetivo y la revelación de la intimidad de lo externo y de la exterioridad de lo íntimo, que se cumplen por igual en el arte y la intuición.

Mencionemos, para terminar, que arte e intuición son pensados por Hegel como resultados de un proceso de construcción, o como activamente producidos, a pesar de que les atribuye una condición relativamente inmediata dentro del orden total de la experiencia y la actividad humanas. Pero éstas y otras coincidencias no deben alentarnos a pensar, como intentó Croce en su teoría del arte, que arte e intuición son lo mismo en el pensamiento de Hegel. Forman entre los dos, más bien, una de esas realidades complejas, cuyos lados o aspectos, que el pensamiento distingue, se corresponden íntimamente, entidades objetivo-subjetivas

26. WW., III, N.º 25-28. Compárese esta interpretación del apetito con el N.º 449 de la *Enciclopedia* en que se dice de la intuición: «En lo que se refiere a la relación de la intuición con la representación, sólo tienen esto en común, que para ambas formas del espíritu el objeto está tanto separado de mí como también es el mío propio. Pero que el objeto tenga el carácter de ser el mío propio [*des Meinigen*], esto se encuentra en la intuición sólo en sí y viene a ser afirmado téticamente sólo en la representación.»

que una vez reconocidas en su concreción obligan a hablar del objeto y del sujeto como de abstracciones. Relativamente concretos considerados aparte, el arte y la intuición entran, además, en correspondencia, formando una entidad conjunta, cuya concreción reduce las divisiones entre lo universal y lo particular, lo significativo y lo corporal, entre otras. En las lecciones de estética no se estudian sistemáticamente las funciones que desempeña la correspondencia entre arte e intuición, pero se alude a ellas de continuo al tratar de las varias facetas del concepto de arte. La misión del arte, en una de sus direcciones fundamentales, es formulada por Hegel en relación directa con la intuición. "...El arte tiene la misión de presentar a la idea como figura sensible para la intuición inmediata, y no en la forma del pensamiento y en la de la espiritualidad pura en general..."²⁷

Pero esta misión del arte tiene otro aspecto, que compromete también a la intuición. "A sus más ricas intuiciones interiores y representaciones, los pueblos les han dado la forma de obras de arte... El arte comparte con la religión y con la filosofía esta misión, aunque ha de realizarla a su manera, representando hasta lo más alto de modo sensible y acercándolo así a la manera como se manifiesta la naturaleza, a los sentidos y a los sentimientos."²⁸

No aparecen ligados arte e intuición sólo desde el punto de vista del papel que desempeña aquél en la vida humana. También cuando Hegel piensa en el origen psicológico de la obra y en las vías por las cuales se ejerce el poder de ella sobre sus contempladores, le viene a la mente la misma asociación. El arte se inspira en la intuición y se dirige a ella. Entendido como acción, lo vemos partir de la intuición inspiradora y llegar a ella mediante la obra, con un movimiento de retorno a su origen. El arte es una exteriorización que busca hacerse íntima de nuevo, para lo cual se encomienda a la intuición de quien considera su exterioridad. "La forma de la intuición sensible le pertenece al arte, de manera que él es quien erige la verdad como configuración sensible para la conciencia."²⁹ La trayectoria circular que reúne lo externo y lo interno se cierra sobre sí y establece una totalidad dotada de sentido. "La primera forma de esta captación [de lo absoluto] es un saber inmediato y por ello sensible, un saber en la forma y la figura de lo sensible y de lo objetivo mismos,

27. *Ae*, I, 79.

28. *Ae*, I, 19.

29. *Ae*, I, 108.

mediante el cual lo absoluto adviene a la intuición y al sentir.”³⁰ “... Que el arte debe revelar la verdad en la forma de una configuración artística sensible, que está llamada a representar aquella contradicción reconciliada y que tiene, por lo tanto, su fin último en sí, en esta presentación y revelación mismas. Otros fines, como los de instruir, purificar, mejorar, producir dinero, procurar fama y honor no afectan a la obra de arte como tal de ningún modo y no determinan el concepto de ella.”³¹ “Así como un contenido, para ser verdadero, ha de ser concreto, el arte exige también la misma concreción, pues lo que no pasa de universal y abstracto carece de la determinación para llegar a singularizarse y manifestarse de manera coherente consigo mismo.”³²

La unidad, ya lo vimos, es condición indispensable tanto de la obra de arte como de lo que hoy llamaríamos, tal vez, el acto particular de intuir. No la poseen ellas porque la tomen o la reciban ya hecha de otra parte, sino que obra e intuición ocurren como unificación de los diferentes elementos que las integran, sin supresión de la diversidad. Ahora bien, aquello que en ambos casos constituye la unidad de que hablamos es una presencia dotada de sentido, o, si se quiere, el sentido de lo intuitivo o artísticamente manifiesto. Este sentido no es una significación abstracta sino una figura expresiva, que se hace sentir y comprender de manera inmediata, por pura presencia. Ni la intuición ni la obra de arte requieren una interpretación hecha en términos extrínsecos. Hablando de algunas formas de la belleza natural dice Hegel que la vivacidad, la animación o el alma, como la llama también, es bella de contemplar. Y se pregunta, en seguida, cómo y a través de qué medios es que llegan a parecernos bellas la vida y la animación naturales. “Si captamos el alma a través del pensamiento, según su concepto, tenemos dos cosas: la intuición de la figura y el concepto pensado del alma en tanto que alma. Pero esto no ocurre en la contemplación de la belleza; el objeto no debe aparecerse ni como pensamiento ni como algo que, por interesar al pensamiento, se constituye como separado de la intuición y opuesto a ella...”³³ “Para el arte aún no se produce la separación de lo general y de la individualidad ... Pues el arte y su ideal es precisamente lo general en la medida en que está configurado para la intuición y por ello constituye todavía una unidad inmediata con lo particular y su vida.”³⁴

30. *Ibid.*

31. *Ae*, I, 64.

32. *Ae*, I, 78.

33. *Ae*, I, 133.

34. *Ae*, I, 185.

Consideremos también que en la manera hegeliana de pensar siempre alienta un intenso interés por el dinamismo de las cosas y que la movilidad que el pensamiento descubre en ellas es a la vez universal y radical. Para no simplificar y trivializar la noción de intuición artística que nos ocupa, conviene recordar que Hegel la piensa también como una edad del espíritu, como historia y etapa de otra historia mayor. Sabemos que al arte la *Estética* le atribuye igual condición: es también una edad, una historia, un momento dentro del suceder universal. Ahora bien, tomadas las cosas esquemáticamente, podemos decir que Hegel sostiene que estos dos períodos coinciden: el arte florece como parte de la existencia de la humanidad intuitiva y la intuición se realiza en la edad artística de la historia. Pero, más precisamente, la relación es así de perfecta y simétrica sólo durante un corto período, en el medio (*Mitte*) o punto culminante de estas historias del arte y de la intuición. En la historia conjunta de la humanidad esta concordancia feliz, bella y fecunda, se llama época clásica. Pero, aunque su sentido es universal, su duración y localización son en extremo estrechas: la escultura griega clásica es el cumplimiento ejemplar o esencial de la intuición artística. Inmediatamente después de este cumplimiento la concordancia perfecta de arte e intuición comienza a disolverse.

La tesis según la cual la intuición es el elemento del arte, interpretada históricamente, quiere decir que en el devenir del espíritu la intuición constituye una especie de ámbito dentro del cual respira y fructifica el arte desde sus primeras formas incipientes hasta su madurez y el cumplimiento de su sentido y su eficacia. Como su elemento que lo penetra de parte en parte, la intuición está no sólo en la inspiración del artista, que la tiene antes de crear, y en la mente del espectador, a quien saca de sí y entusiasmo delante de la obra, sino en todos los aspectos del arte. Nada en él es ajeno a ella y todas sus partes y sus términos son modos diversos de la intuición. Si hay una variedad del concepto de arte, el que ha de ser capaz de abarcar, en un cierto respecto, a personas y obras, períodos históricos y diferencias entre las artes, actitudes y procesos mentales, actividades e instituciones sociales, etc. podemos concluir de lo anterior que es por necesidad una variedad de la intuición. El elemento, que parece simple, se diversifica junto con lo que prohija. La diversidad del arte es la exposición de por lo menos una parte de las posibilidades de metamorfosis de la intuición. "Se podría pensar", dice Hegel, "que no debiera haber más que una belleza y perfección suprema que pudiese ser a su vez concentrada en toda su integridad en una estructura, pero

esta noción de un ideal como tal es absolutamente banal e insensata. La belleza del ideal consiste precisamente en que no es una pura norma general, sino en que es esencialmente individual y posee por ello también singularidad y carácter. Por esta vía es que las obras escultóricas adquieren animación y a través de ella se amplía la belleza abstracta unitaria hasta convertirse en una totalidad de figuras caracterizadas.”³⁵

Además, la intuición sufre una transformación considerable cuando pasa de ser el elemento de las artes visuales —arquitectura, escultura, pintura— a ser negada en el ámbito de la música, por ejemplo, para reaparecer en una nueva síntesis a propósito de la poesía.³⁶ “Con el tono la música abandona el elemento de la figura visible y requiere por ello para la captación de sus producciones también de otro órgano subjetivo, el oído.”³⁷ Finalmente la poesía, que por un lado es puramente íntima, como la música, es, por el otro, también un arte que “se explaya en la región de la representación interior, de la intuición y el sentir, hasta formar un mundo objetivo que no carece de la precisión de la escultura y la pintura y que es capaz de desarrollar la totalidad de un suceso, ... el cambio de estados de ánimo, de pasiones, ... y el curso completo de una acción mejor que ninguna de las demás artes.”³⁸

Intuición no es, por tanto, el nombre de una facultad psicológica siempre igual a sí misma, intocada por la existencia del arte, e independiente de las transformaciones históricas de esta existencia. Entre otras razones, la intuición no podría ser eso porque el arte es, para Hegel, lo productivo y pleno de consecuencias por antonomasia, y, lo que es particularmente importante para la especulación idealista, lo pleno de consecuencias para el espíritu. Este es uno de los motivos por los cuales el pensamiento estético de Hegel es tan diverso del posterior: para él el arte es cabalmente fructífero, fuente de innumerables efectos y consecuencias que se propagan virulentamente en todas direcciones. Ahora bien, sin examinar este aspecto del sistema hegeliano por el momento, sacaremos, sin embargo, algunas de las consecuencias que de él se desprenden para el problema en discusión. La intuición es profundamente afectada por su ejercicio artístico. Por una parte, como vimos, tiende a

35. *Ae*, II, 132-3.

36. Para comprender el sentido de esta negación hay que considerar que la transformación de la intuición artística tiene el orden dialéctico cuyo curso se completa en el seno de la poesía, cuya intuición característica es una síntesis de las dos etapas anteriores. *Cf.* *Ae*, II, 262 y 328-9.

37. *Ae*, II, 261.

38. *Ae*, II, 327-8; *cf.* 330 y, especialmente 331.

convertirse de intuición, en la acepción literal del término, o sea, de ligada al sentido de la vista, en intuición en acepción más derivada. En los casos de la música y de la poesía, por ejemplo, donde falta el papel decisivo de la visión, Hegel tiende a hablar de intuición espiritual o de intuición de un mundo interno o de la fantasía,³⁹ para señalar que en estas artes, que en tanto que tales son por definición intuitivas, la intuición ha sufrido un cambio, se ha idealizado, espiritualizado. Proceso de cambio que entraña un creciente retroceso de los elementos sensibles, que van dejando su lugar a lo que, según el esquema metafísico idealista, los conserva en una posición subordinada.

Otra de las diferencias considerables que surgen en la intuición a propósito del arte es la reflexividad. Nativamente o en su origen, la intuición no se ve a sí misma. El arte es el que representa sensiblemente a la intuición, creando la figura que se exhibe a los ojos como una totalidad individual dotada de un sentido íntegro e independiente. El arte expone, en un medio externo, no sólo el tema de la intuición sino además su estructura, si es que tiene sentido introducir este distingo allí donde la unidad es la cualidad dominante. El arte la traduce a lo visible, a lo audible y la muestra a la contemplación. La intuición, que es extática, se conoce en la obra, o se recupera, viéndose. Así, el arte no sólo parte de la intuición, no sólo se dirige a ella en el espectador, sino que, como dice Hegel, la tiene como elemento, o medio homogéneo e indiviso del que nunca sale, para interpretar esta expresión en aún otro sentido, complementario del que propusimos antes.⁴⁰

Examinemos esta reflexividad más de cerca. En la obra de arte la intuición se descubre a sí misma por cuanto la obra es su versión exteriorizada. Este servicio que el arte le presta, el de ofrecerle a la intuición su propia figura sensible, es la vía a través de la cual ella alcanza su perfección. Sabemos que para Hegel todo acceso al conocimiento de sí, a la reflexividad, es un perfeccionamiento, no importa qué sea lo que se desarrolla del ser en sí al ser para sí. Este paso es una elevación, una rea-

39. *Ae*, II, 261, 327-8, 330. «A propósito de que el contenido espiritual se retira de la materia sensible es necesario preguntarse qué desempeñará ahora el papel de la verdadera exterioridad y objetividad en la poesía si deja de hacerlo el tono [musical]. Podemos responder simplemente: la representación interna y la intuición misma. Las formas espirituales son las que sustituyen a las sensibles...» *Ae*, II, 331.

40. Hegel usa frecuentemente la expresión «elemento» en sentido analógico, y no sólo en la estética, sino como parte constante de su vocabulario filosófico. Véase, por ejemplo, lo que dice sobre las diversas «determinaciones particulares o elementos» de la idea filosófica, en *WW*, VI, N.º 6, p. 24; la representación como elemento, *Ae*, II, 328 y en la página siguiente, donde habla del «elemento del espíritu acorde consigo mismo».

lización más completa de su espiritualidad. Si el espíritu intuitivo no llegase a conocerse en lo que es, el proceso universal del desarrollo del espíritu se quedaría estancado en esta figura limitada. Pues no hay paso más allá de una cierta forma o etapa del devenir que no sea un paso a través de la autoconciencia. Ahora bien, la intuición, que es un modo relativamente inmediato del espíritu, cercano aún de la raíz natural y sensible del proceso entero, ¿cómo podría conocerse o verse sino precisamente bajo las especies de una figuración sensible como la que el arte genera a partir de ella? Cuando hablamos, por ende, de reflexión y de autoconocimiento no debemos interpretar estos términos en el sentido intelectual o acentuadamente conceptual que los mismos adquirirán más tarde, a propósito de otros contenidos. A estas alturas, en que el tema de la reflexión es la esencia del espíritu intuitivo, la figura o forma individual mediante la cual aquél se pone de manifiesto es, concordantemente, pre-conceptual o sensible. Se trata de una reflexividad acordada a la etapa de la correspondencia arte-intuición. La intuición en su relativa inmediatez y limitada por ella, sólo puede captarse en una figura de sí que posea el mismo grado de inmediatez y la muestre dentro de los límites que la definen. Sólo así se puede "conocer" y sólo así es a ella misma a la que allí conoce configurada en una obra individual que revela lo que es en una presencia actual. El carácter profundamente personal del arte en cualquiera de sus aspectos, tendría su origen en la función que comentamos: no sólo la fábula, cualquiera que sea su tema, habla de nosotros, sino que toda obra nos exhibe junto con exhibir su asunto.

De modo que podemos decir que el arte, además de representar cosas y temas de todas clases, representa y dice al espíritu del cual proviene y al cual habla. Pero no lo dice y representa anticipativamente en su totalidad incondicionada y como llegará a ser al cabo de la "historia" entera de su cumplimiento, sino que sólo lo dice como es cuando prohija al arte, cuando lo alimenta y sostiene de sus fuerzas, intereses y verdades, cuando es contemplativo y se encuentra consigo a propósito de la belleza. Junto con dejar de ser éste, el arte, aunque no se termine, deja también de ser una dimensión de la historia humana en la que va ocurriendo el hombre y a través suyo, el espíritu. En estas envueltas relaciones mutuas entre arte y subjetividad en desarrollo, está una de las raíces de la historicidad del arte, tema hegeliano que casi siempre es mal comprendido, por cuanto se lo discute en términos simplificados y relativamente sensacionalistas.

Esta movilización de la intuición por el arte, que la transforma sobre todo de irreflexiva en reflexiva, y de estrechamente ligada a la visión en cosa de la fantasía y la representación poética, desligada ya casi de la dependencia respecto de una presencia corpórea —aunque en el drama la poesía recupera, según Hegel, excepcionalmente, esta conexión necesaria—, tiene profundas repercusiones en la historia del arte y en las diferencias que separan a las artes entre sí. Ya aludimos a la definición hegeliana de la época clásica del arte, del “medio” histórico en el cual la intuición se conoce como figura bella individual, el espíritu se iguala con la forma luminosa en sus limitaciones, serena en su suficiencia, libre de necesidades y autónoma en su presencia.⁴¹ Este es el único modo gozoso de conocimiento antes del absoluto. Pero esta pausa en que predominan el equilibrio y la feliz autocontemplación, el período de la belleza tal como Hegel lo piensa, no puede durar. El espíritu no puede quedarse entre los límites que se da para tomar una figura en la que literalmente se ve, o intuye. El encuentro de la intuición consigo, aunque no fuese más que esto lo que sucede, ya sería suficiente para destruir la conformidad de la intuición que se reconoce en la figura artística.⁴² El espíritu que se reconoce en una versión limitada buscará destruir esos límites y tratará de encontrarse más allá de ellos. Por eso la posibilidad del arte clásico en su significación plena de consecuencias universales, se agota en la escultura cultivada por los griegos. La belleza perfecta y autosuficiente no se volverá a repetir: la época clásica de la visión serena y contenta retrocede frente a un espíritu sediento de infinitud, que ya nunca más se verá en una forma presente a los ojos de la cara. Otra vez, como hemos comprobado antes, es precisamente la eficiencia transformadora del arte, su poder idealizante y movilizador el que, según Hegel, arruina lo que parecía digno de ser una estancia prolongada, tal vez definitiva, del hombre, de su historia. “Cuando la idea de belleza se capta como espíritu y por ende como libre ... ya no se encuentra completamente realizada en la exterioridad, por cuanto posee su existencia auténtica nada más que en sí, como *espíritu*. Disuelve, por tanto, aquella fusión clásica de la interioridad con la manifestación externa y huye de ella para recogerse en sí mismo.”⁴³

41. *Ae*, I, 155.

42. *Ae*, I, 297.

43. *Ibid.*

3. *La sensación, la sensibilidad, los sentimientos.*

Entre los conceptos de la obra de arte que Hegel pone en discusión hay uno que rechaza con decisión y pocas consideraciones: es aquél que la liga estrechamente a las sensaciones y al sentir, y le asigna la misión de provocarlos, y, en especial, de suscitar las llamadas sensaciones de placer. Y aunque el rechazo de que hablamos se formula expresamente sólo en relación con la obra, no debemos creer que el autor admita, en otros respectos, una conexión estrecha e íntima entre la sensación y el arte. Ciertamente Hegel da por descontado que la pintura compromete la visión y la música, el oído. La obra posee siempre una corporeidad que la liga a la sensación, como está ligado a ella indirectamente cuanto forma parte del orden espacio-temporal. Pero esto no merece discusión, y en todas las lecciones de estética no hay, sobre lo que Hegel llama la condición de "objeto sensible" de la obra, sino apenas las referencias ocasionales necesarias para decir otras cosas. Desde la perspectiva filosófica que el sistema adopta, esto de que las obras son visibles y audibles es una verdad banal. Las teorías, en cambio, que sostienen que la obra es destinada a provocar sensaciones placenteras, despertar sentimientos de terror, de compasión, o, en otra versión, aquel peculiar sentimiento de la belleza; las teorías que le asignan al arte el papel de desarrollar el sentido del gusto, a todas ellas, a las que toma juntas como si estuviesen inspiradas por las mismas convicciones, las rechaza por motivos similares. El principal de los cuales es que siendo "la sensación la región indeterminada e indistinta del espíritu",⁴⁴ de ningún modo resulta capaz de corresponder ni al contenido de la obra ni tampoco de asociarse al significado universal y a la importancia del arte en general. Pero se trata, en el caso de las sensaciones, dice, de afecciones subjetivas vacías, que interesan al sujeto individual, pero carecen de valor en cuanto que a las cosas y a su verdad se refiere. Agrega que, aunque los sentimientos de terror, angustia, esperanza y otros, son más complejos que las sensaciones, esta complicación no pasa de ser un producto de los mismos ingredientes, esto es, meras variaciones cuantitativas de la sensación. El arte, en cambio, sobrepasa desde la partida todo este nivel elemental de la subjetividad. "... La obra de arte no es sólo para la captación s

44. *Ae*, I, 42-3.

45. *Ae*, I, 43.

sible, u objeto sensible, sino que su condición es tal que en tanto que sensible es también esencialmente para el espíritu ...”⁴⁶

En las lecciones de estética la citada discusión se refiere a teorías del arte, y en otros pasajes, a una cierta interpretación del cometido de la filosofía del arte,⁴⁷ pero no trata directamente del papel que las sensaciones, la sensibilidad, los sentimientos desempeñan en el arte, en su posibilidad, su modo de ser, su existencia histórica, sus cualidades. Las teorías rechazadas son falsas para Hegel, no porque relacionen al arte con lo sensible en sus varias formas subjetivas y objetivas, sino porque quieren reducirlo al nivel de estas formas, definirlo por los límites que las caracterizan a ellas. La crítica está dirigida, por tanto, al sensualismo, al sentimentalismo doctrinario, y no intenta negar u ocultar la asociación necesaria del arte con lo sensible en general. El problema pendiente para Hegel es el de interpretar correctamente esta asociación. Pues ella no sólo consiste en que la obra es siempre una presencia sensible, actual, sino que posee múltiples ramificaciones que no se dejan explicar desde esta condición material de la obra. Por eso es que muy pocas páginas después de haber limitado la importancia del carácter de objeto sensible de la obra de arte, como acabamos de ver, Hegel puede decir, sin caer en incoherencia, que el arte, tal como se ha dicho a menudo, despierta “todas nuestras sensaciones”. “En efecto, el arte posee también este aspecto formal, que es capaz de llevar a todos los temas imaginables a la intuición y a la sensación y adornarlos para ellas, tal como el pensar racionante puede elaborar todos los objetos y las acciones posibles ...”⁴⁸ A lo que habría que añadir, además que lo principal es que le atribuye al arte la misión y la capacidad para actuar sobre todo el estrato sensible del espíritu, no para provocarlo de momento, sino para transformarlo paulatinamente desde el nivel en que está conectado con la materia y es dependiente de ella, hasta que adquiere una relativa independencia y función ideal. De manera que, lejos de reducir al arte a las fronteras que le señalaría la sensibilidad si dependiese decisivamente de ella, es él quien, modificándola, le abre posibilidades que le son ajenas a lo sensible abandonado a sí mismo.

Pero esta acción, lo veremos más adelante, no es nunca una presión o poder ejercido desde fuera sino una suerte de movilización y confor-

46. *Ae*, I, 45; la discusión de este punto se desarrolla en I, 42-46. Véase asimismo, *ibid.*, 78, 85, 55-57.

47. *Ae*, I, 13.

48. *Ae*, I, 56-7.

mación de la subjetividad sensible y de las formas objetivas de lo sensible, que tiene la virtud peculiar de descubrirlas en su verdad y, a la vez, de promoverlas en una dirección ideal. El arte revela y exalta mediante la configuración. En el caso específico de la sensación, Hegel puede llegar a sostener, por ello, que el arte "tiene ... una misión más alta: a saber, la tarea, no de liberar al espíritu *de* la sensación, sino de liberarlo *en ella*".⁴⁹ Por donde se ve que la polémica contra el sensualismo y el sentimentalismo sólo se propone evitar que se le confiera a lo sensible la capacidad de determinar, mediante su condición natural, al arte, de explicarlo y contenerlo de comienzo a cabo. No debemos, por lo tanto, de ningún modo confundirla con el propósito de desligar al arte de lo sensible, que Hegel no alberga nunca. Acabada la polémica contra estas teorías falsas, Hegel concluye que, por una parte, los elementos sensibles le fijan al arte una esfera limitada que no puede trasgredir y, en este sentido, lo definen. Pero, lo sensible que desempeña este papel para el arte no es lo sensible natural, en contradicción. Por otra parte, el arte transforma poderosamente a lo sensible, lo depura, lo idealiza, y es así como es él, el arte, el que define una de las posibilidades esenciales de la sensibilidad en general. Su posibilidad más alta, la espiritual, donde lo sensible luce en su verdad.

La teoría hegeliana de la función de lo sensible es, en el aspecto que se refiere específicamente a la subjetividad sensible, otro caso del complejo estructural arte-subjetividad que hemos examinado parcialmente desde el punto de vista de la intuición. En el caso presente consideraremos, no el tema mismo de lo sensible en el arte, que tendremos que discutir a propósito de la definición hegeliana de arte, sino, más bien, lo que el filósofo nos dice sobre la música y la sensibilidad. Elegimos este curso para nuestra discusión por varias razones diferentes y entrelazadas entre sí. De todas las artes es precisamente a propósito de la música que la interpretación hegeliana concede más atención a la subjetividad sensible y sentimental, que es uno de los aspectos o modos de lo sensible en el arte. No es que el alma sensitiva sea ajena a alguna de las otras artes, sino que en el caso de la música este estrato de la subjetividad queda comprometido de un modo tan particular que el examen de la manera de correspondencia existente entre la música y el alma sensitiva nos puede enseñar mucho sobre las relaciones generales entre el arte y la subjetividad. La aclaración del modo en que la música

49. *Ae*, II, 470; *cf.*, *ibid.*, 377.

corresponde con lo sensible subjetivo evitará también que podamos confundir a lo sensible en el arte con lo que la gnoseología, la metafísica, la antropología o la teología entienden por sensibilidad, sensualidad, sentidos. Todas estas disciplinas, así como también la psicología y la ética, nos ofrecen un concepto de lo sensible directamente relacionado con su perspectiva de las cosas y sus particulares problemas. Cuando se trata de pensar el concepto de arte, conviene no tomar prestado ninguno de estos significados, trayéndolo de otro contexto a éste, sino examinarlo con la atención puesta en los modos pertinentes y reveladores del asunto en cuestión. ¿En qué reside, pues, la peculiaridad de lo sensible artístico?

Comencemos por decir que no parece claro por qué haya de ser precisamente la música, entre todas las artes, aquella donde se produce una concordancia privilegiada o particularmente reveladora entre subjetividad sensible y arte. Explicar este punto no es sencillo: desde luego no es asunto para ser tratado en abstracto, ni en general es posible resumir o esquematizar una correspondencia que Hegel presenta descriptivamente. Sólo podremos juzgar si la concordancia existe o es una invención infundada, examinando en detalle, la interpretación del alma sensible, por un lado, y la de la música, por el otro. Lo que nos puede ayudar a entender la tesis de Hegel en este punto es recordar algunas de las razones, previamente expresadas, por las cuales tiene que haber un florecimiento privilegiado de lo sensible subjetivo en alguna de las artes. La subjetividad sensible en general está en las artes por doquier, pero no es una constante, no se mantiene siempre igual en todas ellas. Muy por el contrario, hay un proceso paulatino de transformación tanto de la sensación, la impresión, los sentimientos, las pasiones, como de la subjetividad como tal. El arte se particulariza como conjunto de artes diferentes porque efectúa tales transformaciones, y a medida que ellas se cumplen en su seno. De manera que la música es mucho más que un ejemplo o un caso típico que elegimos al azar para ilustrar una relación que es estable y repetitiva entre dos elementos rígidos: el arte por un lado y lo sensible subjetivo, por otro. Tan inestable es esta relación para Hegel que no hay dos artes en que lo sensible desempeñe uno y el mismo papel o tome dos veces las mismas formas. Esta inestabilidad procede de que ambos integrantes de la relación están en una rápida y profunda transformación, la cual surge del contacto, o mejor dicho, de la fusión e interpenetración de los términos comprometidos. Así, por ejemplo, el arte no puede tornarse pictórico, operar en un cierto sector de la materia

y apelar a ciertas peculiares posibilidades sensibles de la subjetividad que la pintura pone en juego, sin salir hondamente metamorfoseado de tales andaduras y operaciones. Y lo mismo vale para la subjetividad sensible y los elementos sensibles que el arte toma de la naturaleza: el mármol, el color, la palabra a la vez significativa, sonora y rítmica, las emociones ligadas a la creación y a la experiencia de cada una de las artes, no vuelven nunca más a ser lo que fueron antes y fuera de su realización artística.

Pero no debemos trivializar lo que Hegel dice sobre la mutabilidad del arte y de sus elementos integrantes y concordantes. No se trata de que un cierto trozo de mármol trabajado por un determinado escultor quede separado de su origen natural por efecto de esa elaboración, lo cual es obvio que también ocurre. Sino de que todo mármol, por decir así, es otra "materia" después de Fidias. Desde luego, la transformación de los caracteres sensibles de una piedra particular que es "usada" para una escultura, es reversible por la acción del hombre, el paso del tiempo, los accidentes naturales que pueden suprimirla, destruyendo lo hecho. No lo es en cambio, cree Hegel, la transformación de la materia sensible mediante el arte y en él, que es una transformación histórica, o de la experiencia humana, que será recogida por las formas posteriores del espíritu. Los colores no sólo no son lo mismo en el laboratorio que los produce industrialmente que en el cuadro de Picasso en que fueron "invertidos", sino que, más radicalmente, no eran antes de la pintura lo que, explorados por ella y puestos de manifiesto en sus posibilidades menos previsibles, llegaron a ser después del surgimiento y realización de este arte en la historia de la humanidad. La materia, piensa Hegel, no pasa en vano a través del bautismo del espíritu. Pero, debemos agregar, tampoco el espíritu bautiza sin consecuencias para él.

Es por esta razón, entre otras, que la *Estética* hegeliana no trata a las artes como un mero conjunto de casos diversos que ejemplifican por igual y cada uno con el mismo derecho al concepto vacío y general de arte. Sino que los ordena jerárquicamente, o los clasifica de acuerdo con un criterio valorativo que hace coincidir más perfectamente al arte del "medio" (*der Mitte*) con el concepto de arte, mientras que las artes que se alejan de este "medio", se separan también proporcionalmente de la plenitud perfecta del concepto. No hay un arte sustituible por otra, pues a cada una le corresponde su sitio en la jerarquía según una diferencia peculiar que no comparte con ninguna otra. Tal condición exclusiva depende de varios elementos; entre ellos importa muy decisiva-

mente que en este momento tengamos presente los siguientes: no hay dos artes que se realicen en la misma materia, ni hay dos que apelen del mismo modo al mismo sentido, como tampoco más de una que promueva iguales sentimientos, o mediante idénticos procedimientos confiera el mismo tipo de presencia sensible a los mismos temas, etc. La jerarquía de las artes refleja la de las materias artísticas y la de los procedimientos de su elaboración, los posibles modos de presencia inmediata obrada, las posibilidades más o menos amplias, más o menos complejas, de compromiso del espíritu en una experiencia que nunca pierde su contacto con la obra actualmente presente en su existencia perceptual. No hay dos artes iguales, para volver a nuestro asunto, porque, además de todas las otras diferencias que las separan, la subjetividad sensible no es en ninguna de ellas tal como la podemos encontrar en otra distinta.

Ahora bien, en relación con la música, lo sensible subjetivo, que ha pasado "antes" por la arquitectura, la escultura y la pintura, se muestra transformado al punto de hacerse patentes en su seno posibilidades espirituales completamente nuevas, que no sabemos bien si decir que la música las descubre o que las funda en la subjetividad, mediante sus propios recursos creativos, sobre la base de lo previamente conformado por las artes que la "antecedan". La música se hará cargo, por consiguiente, de un contenido que las artes "anteriores" ni se proponen conformar ni podrían, en modo alguno, hacer suyo. Lo sensible musical, entendido ahora como materia artística, ha perdido toda atadura espacial mediante el proceso de idealización a que nos hemos referido, y que afecta a todos los aspectos del arte en forma armónica y coordinada; esto le permite fijarse en obras que tienen una relación intrínseca con el alma sensitiva como un todo. Ocurre, según la interpretación de Hegel, que en la música el alma se reciba a sí misma "convertida" en contenido sensible. Esta entrada del alma, merced al arte musical en una configuración inmediatamente intuible, produce el resultado original siguiente: de modo expreso y enfático el alma se siente a sí misma. Inicia un juego consigo que la "explica" en el sentimiento que de sí va teniendo, o la "expone", "exhibe" para ella misma, sin que para que esto suceda tenga que salir de sí y conocerse desde fuera. La unidad anímica íntima que se tiene a sí propia en la inmediatez sentida, es una novedad radical de la experiencia humana, producida por el arte en una de sus formas esenciales, la musical.

La interpretación hegeliana de la música es uno de los aspectos más discutidos de su estética, junto con su teoría del drama, especialmente

la parte de ésta que se refiere a la tragedia. La mayoría de los comentarios, sin embargo, abordan estos dos temas como si se los pudiese aislar de la teoría del arte y de la filosofía de Hegel. En la misma medida en que así proceden son poco fidedignos como fuentes de información e indignos de sus pretensiones críticas. A poco andar resulta claro que sus autores tratan de cualquier cosa menos de las ideas de Hegel. En contraste con la abundancia de esta clase de escritos hay unos pocos estudios instructivos y responsables, de los que es indispensable echar mano debido a las dificultades nada insignificantes de la teoría hegeliana de la música. Entre estos últimos ensayos interpretativos y explicativos se destaca el que H. Heimsoeth dedicó a "La filosofía de la música de Hegel",⁵⁰ por su profunda comprensión no sólo del tema particular del que hablamos ahora, sino también del sentido principal y la riqueza de implicaciones de la estética hegeliana en general. Las explicaciones que siguen y que se refieren a lo sensible musical en su relación genérica con la subjetividad humana, están muy endeudadas con la interpretación de Heimsoeth, a la que aceptan como guía en más de un punto oscuro y controvertible.

Una de las características más originales de la interpretación hegeliana del arte musical reside en que también a la música el filósofo la enfoca y entiende primordialmente desde el punto de vista de la verdad que en ella se manifiesta. Tal como las demás artes, la música es para él representativa, o exposición de un contenido que en ella se hace patente. La música exhibe al espíritu en su verdad, a su manera. Esta toma de posición desafía al viejo distingo entre artes representativas y no representativas, enraizado en la idea de imitación. Si representar quiere decir imitar objetos o situaciones extraartísticos y la noción de representación mimética es el elemento decisivo de una cierta definición del arte, la estética, se ha pensado habitualmente, tiene un problema insoluble con el caso de la música, que parece no imitar a cosa alguna y no

50. «Hegels Philosophie der Musik», *Hegelstudien*, 2 (1963), pp. 161-201. Contiene también, especialmente en sus notas, muchas referencias valiosas a otros estudios de este aspecto de las lecciones hegelianas y una apreciación crítica de los mismos. Este ensayo se refiere a su asunto en general. No es, por tanto, una exégesis detallada de la teoría musical hegeliana; no pretende resolver todos los problemas críticos que el texto plantea al lector, ni se refiere al problema especial del cual nosotros tratamos aquí, a saber, el de la significación de lo sensible musical. En 1964 se celebró en Salzburgo un congreso sobre la filosofía hegeliana del arte (*Hegel Jahrbuch*, 1965) en que fueron presentadas cinco ponencias sobre la teoría de la música del filósofo. Ninguna de ellas tiene nada que ofrecer acerca del tema; su indigencia intelectual contrasta aguda y patéticamente con el solitario estudio de Heimsoeth.

poseer un contenido representativo reconocible más que en casos muy infrecuentes y excepcionales. ¿Cómo se las arregla Hegel para no abandonar su llamada "estética del contenido" frente al caso de la música? ¿Cuál sería de acuerdo a su manera de entenderla, la revelación peculiar del arte musical?

La música, entre todas las artes, representa la interioridad subjetiva, el espíritu en tanto que intimidad sentida. Cerrada sobre sí, la subjetividad, sensible sólo a sí misma, es un fluir continuo. Carece de un objeto que la convierta en uno de los polos de una relación. En el sentimiento que de sí propia tiene, se encuentra entregada a una variabilidad e inestabilidad continuas. En verdad consiste nada más que en los altos y bajos sentimentales, las fluctuaciones pasionales, el ir y venir de las sensaciones, de los estados de ánimo y las variaciones del talante (*Gemüt*). Hegel no lo dice expresamente, pero sin duda supone que entendemos al concepto de representación de otra manera aquí que cuando nos referimos a otras artes. Dada la condición esencialmente temporal, incorpórea, vibrátil y expansiva del alma sentimental, el arte que la representa evitará toda fijeza, volumen estable, inmovilidad rígida y toda obra en la que los límites resulten ser elementos de primera importancia. Sólo si tenemos en cuenta las posibilidades variadas de la representación, entendida en sentido amplísimo, podremos acercarnos a una comprensión de la tesis según la cual la música exhibe una verdad. Esta buena voluntad para entender lo que un autor quiere decir no debe excluir la crítica de lo que propone, por cierto.

Otro impedimento para la adecuada comprensión de la teoría musical de Hegel es el hábito de traducir irreflexivamente sus tesis a términos subjetivistas. Que la música representa al alma sensitiva no quiere decir que la imita para provocar en sus auditores potenciales todo este movimiento y conmoción sin pausa de la intimidad sentida. Lo que afirma es que la música lo presenta adecuadamente, le da forma sin traicionar su original informidad, lo erige en obras cuyo contenido es. Y porque la afectividad anímica gozando de sí es el sentido de la música, resulta que, como consecuencia secundaria, el arte musical provoca en el oyente un gozo que responde al de la obra que lo envuelve. En la música tenemos al "alma que se torna sonora para sí y que se contenta consigo al percibirse".⁵¹ Lo que le ocurre al auditor es que experimenta el juego de su propia alma en él, y en este sentido el arte indudable-

51. *Ae*, II, 308.

mente estimula e intensifica un determinado modo de experiencia. Pero Hegel nunca piensa al arte —tampoco a la música—, en primer término por sus efectos, o desde el punto de vista de sus repercusiones en un receptor o espectador. El poder que sobre los hombres tiene es una de las consecuencias de lo que el arte es, y lo que es no se conoce a partir de la multitud azarosa de los efectos particulares, sino por el concepto, que es, a su manera, eficiente, pero cuya eficiencia no consiste ni depende de este tipo de efectos. El concepto de arte abarca también las consecuencias del mismo, pero coordinadas e insertadas en un orden esencial, que es función del concepto y no de una serie de sucesos, por muy ligados que estén a éste.

De manera que la tesis hegeliana de que la música dice al espíritu “en el modo como se vivifica en la esfera de la intimidad subjetiva”,⁵² no quiere decir, primordialmente al menos, que la música vivifique la interioridad del auditor, sino que el alma en su vivacidad sentimental entra en la música y, mediante ella, en la única forma digna y verdadera que el asunto puede tener en el mundo sensible. La vivacidad sentimental del alma también puede ser analizada, pensada, incrementada o combatida, concebida y explicada, pero todas éstas son tareas que no tienen sino muy poco que ver con el arte. La música, en cambio, erige en obra audible esa vida que el alma lleva consigo en la profundidad oscura en que se contenta con sentirse; más aún, donde no consiste sino en esa soledad que se goza en el sentimiento de sí. Esta tesis merece una explicación más detallada que la acabe de aclarar y la ponga en relación con las razones en que Hegel se funda.

Las explicaciones sucesivas de las diversas artes en las *Lecciones de Estética* son muy parcas en el uso de palabras como emoción, sentimiento, temple, corazón, afecto, talante, pasión, u otras referentes a movimientos anímicos predominantemente afectivos. Ya hemos comentado la razón por la que Hegel se abstiene de hablar así: ni el arte es un asunto fundamentalmente subjetivo ni, menos aún, determinado en forma decisiva por sus raíces o repercusiones en la experiencia sentimental de los individuos. Es notable hasta qué punto la estética hegeliana se mantiene fiel a su perspectiva universal, según la cual el arte es en primer término una cuestión humana general, o, cuando menos, un suceder ligado a la vida de un pueblo, de una época, y sólo subordinadamente a la “vivencia” de un público, o a la conmoción anímica de una persona

52. *Ae*, II, 261.

individual.⁵³ Por estas dos razones, a saber, la novedad del vocabulario sentimental y la manera como de pronto asocia una de las artes, la música, a la intimidad sensible en sus honduras escondidas é informes, es que se tiene la impresión de que su teoría de la música es una inconsecuencia dentro de la *Estética*. A primera vista no se reconocen en ella las tendencias dominantes del sistema estético y su estilo sostenido. Creemos, sin embargo, que tal impresión es errada y se disipa con un examen más detenido del asunto.

La música dota de figura sensible precisamente a toda una "región" del espíritu, a la subjetiva; la torna sonora y comunicable, compartible por muchos y hasta contagiosa, sin suprimirle ni la intimidad ni la condición individual. Tal como las acciones humanas y los destinos y mundos a ellas ligados constituyen el "contenido" de la poesía dramática, así el alma que sólo se siente y todavía no se dice, que consiste nada más que del sentir que de sí misma tiene en tanto que separada de las cosas y cerrada sobre sí, constituye el "contenido" verdadero y revelador de la música. Porque esta esfera espiritual subjetiva es tan peculiar, oscura, y admite, de suyo, tan pocas distinciones⁵⁴ y diferencias claras, es que el vocabulario que la nombra en relación con el arte, posee otras características, que faltan por completo en las obras hegelianas en que se trata, desde puntos de vista diversos del de la *Estética*, también de la vida del sentir y del afecto. En las *Lecciones*, Hegel usa los términos "sensación" (*Empfindung*), "sentir" (*fühlen*) y "sentimiento" (*Gefühl*), como si fuesen equivalentes o significasen lo mismo. En las secciones de la *Enciclopedia* dedicadas al estudio del espíritu subjetivo,⁵⁵ en cambio, distingue cuidadosamente entre estas expresiones y les asigna sentidos separados, a pesar de reconocer sus estrechas relaciones y general proximidad. Y aún habría que agregar algo que acentúa la promiscuidad verbal que señalamos, y acaba de caracterizar el vocabulario de que se vale la interpretación de la música en la *Estética*: las expresiones "*Gemüt*", esto es, talante o temperamento afectivo, índole sentimental, corazón (*Herz*), identidad íntima ("*innerstes Selbst*"), temple (*Stim-*

53. No debe entenderse que para Hegel los sentimientos y afectos carezcan de importancia para los individuos, o de función específica en la vida espiritual. Muy por el contrario, los considera insustituibles para los unos y la otra. Una explicación satisfactoria e instructiva de este punto se puede encontrar en Justus Schwarz, «Die Bedeutung des Gefühls für Hegels Erfahrung des Geistes», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1933, Bd. XI, pp. 340-363.

54. *Ae*, II, 309.

55. Cf. con los párrafos correspondientes de la *Enciclopedia*, los comentarios de Fetscher, *op. cit.*, pp. 35-94.

nung"), interioridad del alma (*Innigkeit des Gemüts, der Seele*),⁵⁶ se sustituyen y suceden unas a otras como si fuese obvio que con todas ellas se designa una y la misma cosa. Heimsoeth, que llama la atención sobre esta peculiaridad verbal de la teoría hegeliana de la música,⁵⁷ no ofrece, sin embargo, una explicación de ella. Nos parece que podemos entender la indistinción del vocabulario como una consecuencia de que la cosa misma de que se habla posee, precisamente, según Hegel, esta condición imprecisa,⁵⁸ oscilante, expansiva, carente de figura, de articulaciones internas y de la claridad que la reflexión introduce allí donde se le hace posible distinguir y separar, rotular y particularizar.

El alma pasional y oscuramente movida, que se vive a sí misma en el sentimiento, en la acepción amplia de la palabra, y que será lo exhibido por la música, no puede ser designada por un vocabulario elaborado por la psicología o por la teoría del espíritu, precisamente porque cuando el arte musical la erige en una obra, la está tomando como es antes de toda expresión verbal, y, *a fortiori*, antes de que una exploración científica y especulativa la objetiven. El arte musical es la "primera" forma perceptible estabilizada de este movimiento incesante de la interioridad emocional,⁵⁹ y en este sentido la corporificación artística es una anticipación sin precedentes del descubrimiento cabal de lo que, aunque ya sentido y afectado por sí mismo, carece de todo medio propio para salir de su encierro y aislamiento. El alma se ha encontrado ya en tanto que sensible,⁶⁰ pero no sólo no puede decirse sino que ni siente que le haga falta hacerlo, sumida como está en la fruición de sí. Es puesta de manifiesto, en cambio, en la obra musical, en la que "lo subjetivo como tal constituye tanto el contenido como la forma de la representación; pues como arte [la música] consigue llevar a la intimidad hasta la comunicación, pero conservándole, en su propia objetividad, la condición subjetiva. Esto quiere decir que a diferencia de las artes plás-

56. *Ae*, II, 264 y *passim*.

57. *Op. cit.*, p. 167.

58. *Ae*, II, 271-2.

59. *Ae*, II, 274.

60. *Empfindung*, que hemos traducido por sensación, tiene en el vocabulario hegeliano un sentido más complicado que el que sugiere el vocablo castellano, por cuanto el filósofo hace valer el parentesco de la palabra con *finden*, encontrar. Por lo tanto, cuando habla de la *Empfindung* de sí mismo no alude a una sensación sino a la primera forma del encuentro consigo mismo. La acepción que aquí interesa, por ende, es la que apunta a la forma primaria y simple de la vivacidad del espíritu que se percibe en su singularidad o individualidad. Por ello, como el alma individual se capta en su particular sentir y estados afectivos (*Stimmungen*), esta *Empfindung* viene a ser también la raíz elemental de la libertad espiritual. Cf. Heimsoeth, *op. cit.*, pp. 172-3.

ticas, las cuales producen una exteriorización a la que dejan libre y a la que permiten adquirir una existencia que descansa sobre sí en su subsistencia, [la música] suprime la objetividad [de su representación] y no le permite a lo externo que se apodere, como externo, de una existencia estable frente a nosotros".⁶¹

Dicho brevemente, la obra musical no tiene cuerpo en el sentido habitual del término y que designa a algo que sí tienen las obras de todas las artes "previas". A pesar de ello es sensible. La obra musical no permanece sino que sólo transcurre; ⁶² es capaz de una variedad inagotable, lo que, sin embargo, no la divide en formas rígidas, separadas unas de otras y mutuamente excluyentes. La música, por estas características, expresa bien a la "interioridad sin objeto".⁶³ Pues, a pesar de que la obra no puede carecer de unidad, dice Hegel, la que es característica de la obra musical es de un tipo muy particular: más "una dilatación, una difusión, un desparramarse, alejarse y ser traído de vuelta, para los cuales [procesos] el contenido que ha de expresarse constituye un núcleo, pero no algo que enlaza al todo tan firmemente como es posible conseguirlo en el caso de las figuras de las artes plásticas ...".⁶⁴

La "relación" entre el arte musical y el alma sensitiva, tal como la teoría hegeliana la presenta, es tan íntima que la explicación de la manera peculiar de sus intercambios mutuos se hace extremadamente difícil. Excluidas quedan para nombrarlos todas las palabras que signifiquen formas de dualidad. Con más razón, aquellas palabras que impliquen o insinúen que los términos de la dualidad poseen un cierto grado de independencia mutua: las "relaciones" no pueden aparecer como sobreagregadas a existencias previas que no las suponen. Si decimos que el alma sensitiva *se expresa en* la música, las separamos demasiado, por cuanto una expresión puede cumplirse adecuadamente mediante un símbolo, que sólo de lejos apunte hacia algo oculto, aunque de alguna manera barruntado ya. La teoría de Hegel supone, por el contrario, que el alma misma se muestra como es y en la medida en que ese ser se puede mostrar de cuerpo presente, en la obra musical; tal como en las otras

61. *Ae*, II, 260.

62. *Ae*, II, 275.

63. «Para la expresión musical se presta, por lo tanto, nada más que la intimidad completamente carente de todo objeto, la subjetividad abstracta como tal. Esta es nuestro yo completamente vacío, la identidad sin más contenido. La tarea principal de la música consistirá, por eso, en representar sonoramente no la objetividad misma, sino por el contrario, la manera como la identidad más íntima está movida en sí misma según su subjetividad y su alma ideal.» *Ae*, II, 261.

64. *Ae*, II, 267.

artes se manifiestan, también digna y verdaderamente, diversas dimensiones de la subjetividad en proceso hacia el espíritu.

Tampoco debemos exponer la correspondencia alma sentimental-música de tal manera que haya que dar por descontado que éstas existen ya todas hechas y articuladas en el sentido que su correspondencia nos las mostrará una vez que se realice. El arte no tiene ningún tipo de existencia previa al operar del espíritu en su modo sensible. La suposición que le atribuyera una prioridad ya sea al arte, ya sea al alma sensitiva tal como la vemos manifiesta en la obra, tendría que atribuirle una correlativa posterioridad al otro término. Lo cual nos instalaría en un tipo de dualismo que no hace justicia a la auténtica interacción y relación generativa recíproca en que Hegel piensa, relación que por poseer precisamente estos caracteres hemos preferido llamar una correspondencia. La idea de que lo subjetivo es "dicho" en la obra no debe excluir, como hemos repetido muchas veces a lo largo de esta exposición, a la noción de que lo que la obra dice adquiere su ser en el acto de ser dicho, y no lo tiene ya previamente. Excluido, *a fortiori*, de una explicación de los nexos recíprocos de arte y subjetividad, debe quedar el recurso a la diferencia entre lo interno y lo externo. Aunque Hegel usa a menudo estas expresiones, la correspondencia de que hablamos resulta más oscurificada por ellos, que aclarada. La obra, para Hegel, no es una ventana a la que se asoma un personaje encerrado quién sabe dónde y habitualmente invisible. Hay, para subsanar estas dificultades explicativas, tal vez una sola analogía permisible, aunque, como la mayoría de las de su especie, sea capaz de aclarar sólo una parte del concepto que nos preocupa.

Lo que designamos como la correspondencia entre arte y subjetividad está pensado en la *Estética* como un análogo de una conversación cordial, de un entenderse de dos a través de la palabra bien dicha y recibida, que conduce a la cabal comprensión mutua. Cuando se produce un entendimiento a través de la palabra, según Hegel concibe su función y sus posibilidades, tanto la dualidad de los hablantes como la materialidad de la palabra quedan, por decir así, fuera de juego, suprimidas. La conversación feliz es un ir y venir del decir y el responder, del corresponderse los interlocutores, la constitución de una unidad original sostenida por el proceso de hablar y compartir el sentido de lo dicho. Un auténtico diálogo supone a dos y la supresión de la dualidad, que se disuelve en el surgimiento de la comprensión unitaria.

El arte y la subjetividad dan origen a una "dialéctica" de este tipo,

a propósito de la cual ya no cabe hablar de límites, como los que teníamos claramente diseñados entre arte y prosa del mundo, y ambiguamente marcado entre arte y naturaleza. En el caso de las "relaciones" entre arte y subjetividad lo que existe es una correspondencia que oscila sin pausa entre la dualidad de sujeto y arte y la acción recíproca que los promueve a ambos a una nueva posición, en la cual reaparece la dualidad con un sentido tan cambiado como cambiados están sus integrantes. Merced a esta correspondencia inquieta va surgiendo algo radicalmente nuevo, que acabará tranquilizando al movimiento pendular. La correspondencia arte-subjetividad es doblemente productiva: de sus propios "polos", por una parte, que a través de las distintas artes o modos de la correspondencia, adquieren, considerados cada cual por su cuenta, maneras de ser que antes no tenían y ponen de manifiesto posibilidades tuyas nuevas. Por la otra, produce la creciente idealidad de la estructura relacional completa, o de la correspondencia como tal. La cual se espiritualiza al punto en que se agota la fecundidad o poder de transformación recíproca de los elementos y la posibilidad de progreso del todo que los abarca. Como hemos visto, este agotamiento no es índice del fracaso de la relación sino, precisamente, de lo contrario. La promoción mutua del arte y la subjetividad ha terminado por engendrar la idealidad en la que tenía su meta.

II. EL ARTE COMO OBJETO CIENTIFICO Y LA DEFINICION DEL ARTE

1. *Las condiciones de una ciencia del arte.*

"... Aunque se habla mucho de las bellezas naturales —se hacía menos entre los antiguos que entre nosotros— a nadie se le ha ocurrido hasta aquí elegir el punto de vista de la belleza de las cosas naturales para hacer una ciencia, una exposición sistemática de estas bellezas."¹ En cambio, la utilidad de lo natural para la salud, por ejemplo, sí proporciona una base para coordinar a los diversos aspectos de la naturaleza y juzgarlos; tenemos una perspectiva estable, la del servicio que las plantas, los productos químicos, los animales, etc., prestan a la curación de las enfermedades. Pero, en el caso de la belleza natural, afirma Hegel, nos encontramos en un medio demasiado indeterminado y sentimos que carecemos de un criterio orientador.² Esta observación, según la cual la posibilidad de abordar científicamente un conjunto de objetos depende de que él mismo sea en buena medida determinado y de que nosotros dispongamos de un criterio que nos permita reorganizar la diversidad dada y juzgarla, precede a la discusión especial en que el filósofo pregunta si acaso el arte constituye o no un objeto susceptible de ser conocido científicamente. Hegel sostiene que las bellezas naturales se sus traen a la ciencia para justificar la segregación —que bien podría parecer arbitraria, dice— de lo bello natural del campo de estudios de la estética. Así es como va dejando en claro, aunque de una manera oblicua, que

1. *Ae*, I, 14.

2. *Ae*, I, 15. Una posición crítica frente a la separación de lo natural y lo bello, adoptan: J. M.^a Sánchez de Muniain, *Estética del Paisaje Natural*, pp. 206-207; y M. de Unamuno, Prólogo a la *Estética* de Croce.

la científicidad de la filosofía del arte depende de la distinción entre lo artístico y lo natural dentro del "ancho reino de lo bello".³

De manera que, supuesto el proyecto de convertir a la estética en una ciencia filosófica, no queda más remedio que aislar, entre las muchas cosas bellas que pueblan el mundo, a aquellas que se dejan tratar como objetos científicos y descartar al resto. La sección que sigue inmediatamente al anuncio de que las lecciones estarán dedicadas a la filosofía del arte en el sentido restrictivo antes descrito, debería contestar a la pregunta que se impone hacer frente a las tesis anteriores: ¿por qué la belleza artística y no la natural? ¿Qué es lo que la hace apta para ser tratada científicamente? ¿Qué separa a las otras formas de belleza de esta posibilidad? La alegada indeterminación de las bellezas naturales y la falta de un criterio que sirva de guía al pensamiento, ¿qué significan propiamente? ¿En qué consiste la mayor determinación de lo bello artístico y cuál es el criterio de que supuestamente dispondríamos en este caso? Hegel no se plantea estas preguntas y, en consecuencia, no ofrece tampoco respuestas directas a ellas. Discute, en cambio, el problema de la científicidad de la estética como si la disciplina histórica que lleva ese nombre fuera ya esa filosofía del arte en el sentido estrecho que Hegel quiere darle, o como si el proyecto científico cuya posibilidad se comienza a discutir estuviera ya íntegramente desarrollado. Aunque las objeciones contra una estética científica que Hegel somete a examen hayan sido formuladas contra la disciplina en su forma tradicional, diferente en su objeto y sus procedimientos de la que Hegel proyecta, aquí se las responde como si hubiesen sido dirigidas contra la "*Kunstphilosophie*" a la manera hegeliana.

Mediante esta anticipación, que trata a la ciencia proyectada como una realidad cumplida capaz de disipar todas las dudas acerca de su posibilidad, abrevia y simplifica considerablemente las cuestiones gnosológicas que pudieran surgir. Procede directamente a presentar las dificultades que se pueden oponer y que se han, de hecho, aducido contra la científicidad de la estética⁴ y luego rechaza la noción de que existan obstáculos insoslayables en este terreno.⁵ La discusión separa en dos el conjunto de las dificultades enumeradas y la estimación crítica de su importancia. Primero hay que ver si el arte —pues de él se trata y no de

3. *Ae*, I, 13. cf. H. Glockner, «Hegels Aesthetik Vorlesungen in ihrem Verhältnis zur Phänomenologie des Geistes», p. 42.

4. *Ae*, I, 15-18.

5. *Ae*, I, 18-25.

la belleza en general— es digno de un tratamiento científico y después considerar si existe la posibilidad objetiva de dárselo. Comprendemos que estos dos asuntos, el del merecimiento y el de la condición inteligible, son distintos y que podrían ser abordados de una manera tan independiente uno del otro como para que el escrutinio que Hegel lleva a cabo aquí, arrojará un resultado dividido: el arte podría ser digno objeto de ciencia, pero opaco a la inteligencia, o no serlo, y resultar fácil y satisfactoriamente cognoscible. Pero, aunque este resultado asimétrico es perfectamente concebible, sabemos de antemano que para Hegel, como, por lo demás, también para Aristóteles o para Spinoza, por ejemplo, y otros grandes metafísicos, la separación de la dignidad o excelencia del objeto y de su cognoscibilidad, no pasa de ser una separación aparente, o provisoria, o metódico-crítica. No puede haber una ruptura insubsanable entre ambas. Bien visto el asunto, los metafísicos coinciden en que la excelencia y la accesibilidad racional progresan y decrecen juntamente, de modo que aunque se puede distinguir entre ellas, no cabe dividirlo en forma permanente.

De la misma manera Hegel: mucho antes de presentar sus argumentos contra las supuestas dificultades de una estética científica ya dice que “la ciencia debe considerar los verdaderos intereses del espíritu según la verdadera manera de ser de la realidad y su [propio] modo verdadero de representárselos”.⁶ De lo cual se sigue que la ciencia de que aquí se trata no es indiferente en absoluto al valor de sus temas, sino que ha de ser tal que resulte capaz de reunir la verdad del saber que produce mediante su actividad pensante, con la importancia “verdadera” de aquellos a lo que dedica sus esfuerzos. La palabra “verdad” es usada por Hegel aquí en dos sentidos diversos, aunque no necesariamente inconexos del todo: un verdadero objeto científico, en el sentido de que vale la pena conocerlo, es también eminentemente cognoscible en su verdad. La posible existencia de una conexión entre los dos sentidos básicos de “verdad”, Hegel no la discute en este contexto, sino que la da por supuesta. Sucesivamente, como si no pudiese ser de otro modo, se refutan primero las alegaciones contra el merecimiento del arte, y luego, sin solución de continuidad, el filósofo rechaza los argumentos que niegan la posibilidad del conocimiento filosófico del arte.

Pero antes de considerar estos argumentos —lo cual nos servirá para aclarar lo que Hegel entiende por ciencia y la manera como esta

6. *Ae*, I, 16. Cf. 89: «... el espíritu absoluto, [que es] la verdad misma.»

idea de ciencia sirve para delimitar el objeto de la filosofía del arte— conviene llamar la atención sobre ciertas formas de inestabilidad conceptual y verbal que, lejos de ser accidentales y desdeñables, como podría parecer a primera vista, resultan reveladoras de algunos caracteres del proyecto hegeliano. Durante la discusión de la abordabilidad del arte por el pensar científico, el filósofo afirma que siendo el arte algo espiritual no podremos sino conceder que es cognoscible. Basta que compartamos el supuesto mínimo, según el cual el espíritu es capaz de conocerse, para que rechacemos cuanto se haya dicho contra la inteligibilidad del arte. "Por de pronto se concederá al menos que el espíritu es capaz de contemplarse a sí mismo, capaz de tener conciencia, una conciencia *pensante* de sí y de lo que a partir de sí se origina. Pues el pensar es precisamente lo que constituye la naturaleza esencial más íntima del espíritu... El arte, por tanto, y sus obras, salidas del espíritu y creadas por él, son ellas mismas de carácter espiritual... El arte se encuentra, en este respecto, más cerca del espíritu y de su pensamiento que la naturaleza no espiritual meramente externa; en el caso de los productos artísticos el espíritu trata nada más que con lo suyo propio."⁷

Este pasaje nos permite ver con claridad cómo se amplía el supuesto inicial: de que el espíritu se conoce o, mejor, es autoconocimiento, pasamos a suponer que conoce también lo que a partir de él se origina, en este caso, el arte, las obras del arte. Hacia el final del mismo párrafo la inteligibilidad garantizada ha avanzado expresamente hasta abarcar no ya sólo al arte como tal, sino a la obra de arte, por necesidad singular, debida a un artista individual, perteneciente a una época, un estilo particular, etc. "... También la obra de arte, en la que el espíritu se exterioriza, puede ser penetrada por el pensamiento." Y al término dice, volviendo de nuevo de la obra, como objeto de la estética, al arte: "El arte ... recibe su auténtica verificación nada más que mediante la ciencia y en ella."⁸ Estos desplazamientos, del espíritu a lo espiritual, del arte a la obra individual, bien problemáticos por sí mismos, tienen siempre en vista un carácter común a todos los aspectos del tema, y que es lo que Hegel llama su condición espiritual. Aunque no basta con esto para saber cuál es el objeto de la estética, según el mismo Hegel, averiguamos al menos que la cognoscibilidad del mismo depende para él de este carácter. La obra de arte, porque es espiritual, es penetrable por el pensar;

7. *Ae*, I, 24.

8. *Ae*, I, 24. Con mayor detalle se explica la necesidad de que el proceso universal siga más allá del arte y culmine en el pensamiento: *Ae*, I, 110-111, por ejemplo.

hasta su exterioridad, su materia, su figura, que es una invención de la fantasía, su presencia individual inconfundible, la factura técnica elegida por el artista, etc. son cognoscibles. El espíritu pensante es poderoso, dice Hegel, y por ello capaz de reconocerse también en las formas y pareceres a primera vista más raros, caprichosos y remotos de lo que la contemplación de sí mismo le ofrece cuando se ve en su pureza.

Igual cosa vale para el arte considerado en general; ¡cuánta variedad hay encerrada en esta noción: la diversidad de las artes, de las culturas y épocas artísticas, de los materiales, las escuelas, las individualidades y los estilos, las ilimitadas y sorprendentes invenciones de la fantasía en su ejercicio más libre e incontrolable! A primera vista el arte parece aún mucho menos abarcable por la inteligencia que la naturaleza, sometida a leyes y consistente en un orden que se repite. Hegel niega esto, sin embargo, y lo hace apoyándose en el mismo tipo de argumento que produce en los dos casos que acabamos de aducir: el arte está más cerca del espíritu y es por ello más dócil, más transparente a la contemplación pensante. O mejor dicho, el espíritu está menos lejos de sí mismo, menos internado en la extrañeza y lejanía de sí en el caso del arte que en el de la naturaleza. Y en esto consiste la razón básica por la cual el arte es un objeto eminentemente conquistable por la ciencia.

La inteligibilidad de lo espiritual induce a Hegel a llamar al objeto de la estética con nombres muy diversos. El tema de la nueva ciencia es llamado a veces el espíritu, otras lo bello artístico, el arte, la obra, etc. El filósofo confía en que el desarrollo mismo de la filosofía del arte disipará las dudas acerca de su contenido y sus métodos. Su idea del conocer científico está explicada en otra parte de su obra, a saber, en la *Lógica*, y no le parece preciso repetirla en este sitio. Conocer en su sentido más propio es salvar la separación entre la inteligencia y su objeto: partiendo de su enfrentamiento y dualidad, se llega a través del reconocimiento de la racionalidad de lo otro que el pensar, a saberlo de la misma índole que la actividad cognoscente, primero, e idéntico con ella al final de un desarrollo post-cognoscitivo que se monta sobre el conocimiento adquirido. A esta identidad final Hegel la llama idea absoluta. De ello se sigue que todas las diversas ciencias, que tienen objetos relativamente particulares, son tramos en el camino hacia la plena coincidencia de la idea consigo misma, por cuanto en la medida en que son verdadero conocimiento, contribuyen a la supresión del distingo y la distancia entre el pensar que conoce y lo conocido por él. En la unidad de las ciencias filosóficas, el pensamiento, que conoce la interioridad de los objetos y se conoce en

ellos, es ya la unidad del espíritu. No sólo deja detrás de sí a la particularidad de las ciencias y de sus respectivos temas, sino a la peculiaridad y relativa separación del conocimiento como tal: en este nivel final faltan ya del todo las divisiones, fronteras y contradicciones de cuya supresión depende el desarrollo y progreso del conocer, y sus relaciones con las demás formas del espíritu concreto.

En vista de lo anterior podríamos pensar que mientras nos mantenemos con Hegel en un plano de consideraciones globales, propio del sistema en su conjunto, no existe el problema especial de la posibilidad de la estética. Lo cognoscible propiamente tal es el espíritu y en la medida en que el arte es espiritual será cognoscible y en la medida en que no lo es, no lo será. El mismo razonamiento vale para la obra, la actividad del artista, las épocas y las escuelas de arte, etc. Esta fórmula, que toma pie en la exposición "enciclopédica" del pensamiento hegeliano, sirve para hacer desaparecer el problema del área propia de los estudios estéticos y hace las veces de clave universal para las preguntas relativas al carácter de la filosofía del arte como teoría.

Examinemos ahora, sin perder de vista los problemas generales apuntados, los argumentos mediante los cuales Hegel afirma la posibilidad y el valor de una ciencia filosófica de las bellas artes: todos ellos apelan asimismo a la condición espiritual del arte para rechazar las diversas objeciones que el filósofo considera. Pero antes reconoce que no todo lo que comúnmente se llama arte posee tal condición espiritual o merece de veras el nombre que se le da. El arte que puede convertirse en objeto de una ciencia filosófica no es aquél destinado a adornar la vida y servirle de distracción a las gentes, sino el arte libre. Cuando hace las veces de juego y entretención es arte servil; no se debe negar la posibilidad de un arte que preste tales servicios. Hasta el mismo pensamiento y la ciencia tiene esto en común con él, que además de poseer su sentido propio, son útiles o instrumentales. Pero así como pueden servir, son también capaces de liberarse de toda servidumbre. El arte o la ciencia serviles reciben la misión que los define de algo diferente de ellos mismos.⁹ Pero sólo en tanto que libres son, el arte y el pensamiento, auténticos o nada más que desde sí determinados. Es sólo por el arte verdadero o libre que se interesa el pensar filosófico. "La filosofía... desarrolla

9. *Ae*, I, 18-19. El concepto de arte de Hegel está íntima y muy complicadamente ligado con la idea de libertad, como se puede ver en el estudio de Horn, por ejemplo. Ahora, que no se trata más que de afirmar la autonomía del sentido del arte, basada en que éste tiene fines propios y una misión peculiar, convendría más llamarlo arte independiente. *Freie Kunst* como opuesto de *dienende Kunst*, tiene un significado puramente negativo.

o demuestra a un objeto de acuerdo con la necesidad de su propia naturaleza interna.”¹⁰ Ahora bien: “Nada más que en esta libertad suya son las bellas artes, auténtico arte, y sólo cuando entran en la esfera que comparten con la religión y la filosofía y no son más que un modo ... de hacer conscientes y expresar las verdades más abarcentes del espíritu.”

Cuando se hace residir la posible indignidad del arte en su asociación con la apariencia (*Schein*) y la ilusión (*Täuschung*), Hegel puntualiza que hay varios modos de apariencia y parecer o aparecer. ¿Qué ser de la verdad si no apareciera o luciera? Lo que luce en el arte es el espíritu y, en este sentido, cuando se lo declara ficticio o ilusorio, por comparación con las realidades de la experiencia ordinaria, se está incurriendo en la mayor de las confusiones. Por aparecer en el arte lo que aparece es que podemos decir que “la apariencia resulta esencial para la esencia”.¹² “Lejos, por tanto, de ser mera apariencia, debemos atribuirle a las manifestaciones del arte una realidad más alta y una existencia más verdadera que a las cosas de la experiencia rutinaria.”¹³ Incluso comparado con la historia, dice Hegel, recordando una doctrina de *Poética* de Aristóteles, tiene el arte una ventaja sobre ella, y es la de que representa a la sustancia misma que domina en la historia, en vez de distraerse en la consideración de lo circunstancial y secundario. ¿Pero pertenece a la esfera del sentimiento y de los sentidos y apela más que nada a la imaginación? Podría considerarse por estas razones más bien extraño al pensamiento. La misma libertad de su producción y de sus formas lo hacen ajeno a toda regla. La fantasía no dispone sólo de inmensa variedad de las formas naturales para sus invenciones, sino que crea, además, otras, que de sí misma saca. Con lo cual la variedad lo artístico se nos presenta como inabarcable. Y su naturaleza imprevisible nos sugiere que ningún esfuerzo de la inteligencia podría vencer allí donde faltan la regularidad y el imperio de leyes.¹⁴

Hegel no rechaza estos argumentos ni los considera de poca monta. Por el contrario, tanto en la discusión introductoria de los mismos, como a lo largo de todas las lecciones, nos encontramos con numerosas mu-

10. *Ae*, I, 23.

11. *Ae*, I, 19. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, dice: «El arte que Hegel estudia, y el único que considera digno de ocupar la atención de la ciencia, es el arte independiente y libre en su fin y en sus medios, no el arte que sirve de vano pasatiempo o de vehículo para la verdad práctica y moral», p. 188.

12. *Ae*, I, 29.

13. *Ae*, I, 20.

14. *Ae*, I, 17.

tras de la enorme importancia que les concede, a pesar de que en ningún momento acepta que prueben la imposibilidad del conocimiento del arte. Así es como, aunque estos argumentos no bastan para impugnar esta ciencia, Hegel considera que los límites de la misma están ligados en forma estrechísima con ellos: la libertad inventiva, la variedad de las artes, de los estilos y las producciones, y la multitud inabarcable de las obras del arte humano, oponen una valla insalvable a toda pretensión de desarrollar aquí una ciencia que sea exhaustiva y cabalmente estricta. Es necesario "... aflojar el rigor científico ...",¹⁵ pues también por el lado de las condiciones generales de que depende, como por el de sus materiales y elementos, está el arte siempre ligado a la casualidad (*Zufälligkeit*),¹⁶ y a ésta, tanto como a la multiplicidad indefinida, a la arbitrariedad y a lo que se sustrae a toda regla, la ciencia no lo puede objetivar nunca y por ningún método. Tampoco debe proponérselo, pues allí donde reinan estas características no encontrará la inteligencia nada que la compense por sus esfuerzos. Ya vimos a propósito de la belleza natural que, aunque podría ser elegida como punto de vista para una exploración de la naturaleza, no lo ha sido y con razón, por su falta de interés.¹⁷

Una ciencia limitada no es, sin embargo, una ciencia imposible. Aunque Hegel reconoce las dificultades y la validez relativa de ciertos argumentos que se han formulado contra la estética, no abandona el proyecto de convertirla en una verdadera disciplina filosófica,¹⁸ por cuanto no se trata de acumular un conjunto completo de datos sobre las artes, su historia y sus posibilidades de variación, sino de conocer un concepto, que es cosa, si bien no independiente, al menos bastante diversa de la faena de coleccionar datos y hechos. Interesa a la filosofía no el lado por el

15. *Ae*, I, 23. A pesar del aflojamiento del rigor, las lecciones hablan a menudo de relaciones y procesos necesarios, de conjuntos que constituyen sistemas; y de otras formas de orden lógico riguroso, pretendidamente realizables en el discurso estético. Esta no es una inconsecuencia pues el rigor y aquello que lo limita proceden de orígenes diferentes; las formas necesarias son debidas a que como la *Estética* hegeliana considera el arte «como proveniente de la idea absoluta misma», ello la obliga a darse una organización que corresponda al concepto de lo bello. El cual posee como concepto una estructura lógica. *Cf. Ae*, I, 77.

16. Hegel no sólo reconoce la casualidad sino que, como ha demostrado D. Henrich, «Hegels Theorie ueber den Zufall», *Kant-Studien*, Bd. 50, H. 2, 1958-9, pp. 131-148, forja un concepto de la casualidad que le permite pensarla como un momento del todo necesario, de modo que la necesidad y casualidad están ligadas analíticamente entre sí, o la casualidad es imprescindible a la necesidad. *Cf. Henrich*, pp. 132-6.

17. *Ae*, I, 15.

18. «Sobre este punto debo decir brevemente nada más que, cualesquiera que sean las representaciones que otros puedan tener de la filosofía y el filosofar, yo considero al pensamiento filosófico como rigurosamente inseparable de la cientificidad». *Ae*, I, 23.

cual el arte anda enredado con la casualidad,¹⁹ sino lo que tiene de esencial y necesario.²⁰ Las ciencias filosóficas no consideran nada sino según "la necesidad de (la) propia naturaleza interna (del objeto)". Que el arte es un tal "proceso interno esencial" no cabe dudarlo después de los argumentos anteriores, por cuanto esta naturaleza interna necesaria no es otra cosa, para Hegel, que la condición espiritual, se trate del arte o de cualquier otro tema del discurso racional. A ella, la sustancia de cuanto es, ninguna variedad, fantasía libre o casualidad la pueden destruir o empañar. Si miramos al verdadero propósito de una ciencia y no lo confundimos con la acumulación indefinida de información, veremos prontamente que no hay inconvenientes insalvables para que la estética adquiera esta dignidad. Pero los límites que Hegel le asigna la colocan entre ciertos menesteres intelectuales paracientíficos y aquel centro culminante en que la filosofía, de la que es parte integrante, se convierte en algo más complejo y entero que una "ciencia de" o "conocimiento sobre", un cierto grupo de objetos.

En la estética la división entre el proceso de conocer y el tema es mínima, pero existe. El arte pertenece a la misma esfera y tiene el mismo contenido que la filosofía, pero no es ella. La estética es, dentro del sistema de la filosofía, una disciplina especial, en la medida problemática en que tal cosa es compatible con su condición filosófica. Pero esta cuestión de las relaciones entre las ciencias filosóficas "diversas" no forma parte de la discusión que nos ofrecen las *Lecciones de Estética* y en general sólo se puede examinar fructíferamente a la luz del concepto hegeliano de sistema, del cual no se trata en ningún momento aquí.

El interés principal de Hegel al comienzo de las lecciones es afirmar la condición filosófica de la estética y no diferenciarla de otros "niveles" dentro del sistema de la filosofía, aunque un esclarecimiento del carácter y la extensión de la disciplina exigiría un examen de este asunto. Ateniéndonos por ahora a los términos en que la cientificidad de la estética se define aquí, diríamos que Hegel deja establecido su carácter, le fija su ámbito y le asigna sus tareas. Pero no cuestiona a fondo su posibilidad.

19. "... En el caso del estudio que considera al arte aisladamente y que descansa sobre tantos supuestos, en parte en relación con el contenido mismo, en parte, por el lado de su material y su elemento, por donde el arte entra siempre en contacto también con la casualidad..." *Ae*, I, 23. "... Aquí no podemos hablar ni de [una exposición] completa ni de un desarrollo *a priori*, pues el arte se pierde en la casualidad en tanto sus obras se extienden hasta abarcar las visiones del mundo y representaciones religiosas históricamente existentes." *Ae*, II, 33. *Cf. ibid.*, 353-354.

20. *Ae*, I, 23.

Cuando concede la libertad de la fantasía artística, no ve en ella un verdadero obstáculo para la teoría estética. Dado que todo arte tiene como contenido las cosas que más interesan, comprometen y apasionan a los hombres, las que son decisivas y graves para su ser y su destino, la fantasía no desembocará nunca en un salvaje desenfreno, no caerá en arbitrariedad y locura, sino al precio de perder su naturaleza de fantasía artística, específicamente. Desde el momento en que el arte posee un sentido propio en el orden total de lo que es, una función que sólo él puede cumplir, la fantasía artística, que no obedece a convención o regla establecida por hombres o estilos o épocas, sí está, en cambio, gobernada por la necesidad interna de su condición artística, la que deriva, por decirlo así, del puesto del arte en el todo. Por lo mismo, ni siquiera la inmensa variedad de las formas artísticas posibles depende del puro capricho de los individuos o de las modas, pues aunque no seamos capaces de enumerarlas o clasificarlas todas, podemos estar seguros que, como sólo se puede tratar de formas capaces de poner de manifiesto aquellos más altos intereses de la humanidad que constituyen su "contenido", este "contenido" necesario del arte las regula también a ellas, y las mantiene dentro de lo que es, por antonomasia, lo concebible propiamente tal.

Si es verdad que lo cognoscible propiamente tal y lo que vale la pena saber del arte es el espíritu en él, esto es, aquello que constituye su origen y destinación, el contenido sustancial que gobierna al artista y a la obra, al estilo y a la época, a los materiales y a los instrumentos, a las técnicas y al público, ¿en qué medida puede haber una ciencia especial de un tal objeto? ¿Es el arte algo así como una particularización del espíritu, y qué significa esto? Sin particularidad la ciencia especial sobra, y las vacilaciones a la hora de nombrar al objeto de la filosofía del arte²¹ carecen de importancia. En caso de que el arte sea un modo particular del espíritu, ¿de qué manera afecta esta modalización a la cognoscibilidad del mismo? Una vez puestas las cosas en estos términos, es claro que la discusión de las condiciones de que depende la filosofía científica del arte no debería estar dedicada a examinar la cognoscibilidad del arte, sino a explicarnos antes cómo es posible que podamos

21. Como objetos de la filosofía del arte se nombran, en las pocas páginas introductorias de que hablamos ahora, por lo menos los siguientes: «el arte» *Ae*, I, 18; «el arte bello» *Ae*, I, 15; «el arte y lo bello» *Ae*, I, 25; «lo bello» *Ae*, I, 32-33; «el arte o la belleza» *Ae*, I, 35. Respecto del punto de partida de la estética se dice tanto que lo constituye el «concepto de arte», *Ae*, I, 35, como la «idea de lo bello», *Ae*, I, 35. Compárese, además sobre este punto *Ae*, I, 27 con 33 y 35.

conocer al espíritu desde un punto de vista especial o particular, como el que la estética tendría que adoptar por necesidad. Pues el conocimiento del espíritu como tal tendría que ocurrir, no en el seno de una disciplina filosófica especial, sino en el sistema considerado conjuntamente. Cuando se afirma que lo cognoscible es el espíritu, ¿no se está negando inexpresamente la posibilidad de una ciencia parcial como tendría que ser la filosofía del arte proyectada?

La nueva dificultad, que aparece por el costado de la noción de ciencia filosófica especial, que Hegel usa sin explicar, parece consistir entonces en lo siguiente: para conocer al espíritu en el arte tendría uno que conocer al espíritu en cuanto tal primero, así como cuando uno se propone descubrir la función de la ciencia en la historia, por ejemplo, tendrá que acercarse a ésta con la noción de lo que busca en ella. Pero, ¿es válida una analogía de esta clase? ¿Cómo conocer al espíritu sino a través de sus formas especiales? El problema que se presenta aquí a propósito de la ciencia filosófica del arte, se repite en el caso de todas las disciplinas filosóficas particulares. El sistema es el conocimiento del todo: la manera como coordine a las ciencias filosóficas particulares dependerá de las relaciones que los modos espirituales guarden entre sí en el todo. Por las mismas razones por las que no hay una introducción filosófica a la filosofía que no sea ella misma ya parte de aquello donde debe llevarnos o adentrarnos, no pueden existir tampoco disciplinas filosóficas que crezcan fuera del sistema para integrarse luego en él. El sistema es a la vez un presupuesto y un resultado del desarrollo de sus disciplinas.

Hegel, que hasta último momento no se hace cargo en las *Lecciones* de que la posibilidad de la estética pudiera ser impedida por algo diverso o ajeno a la naturaleza específica del arte, se expresa brevemente sobre el problema del que venimos hablando. Dice lo siguiente: "Sobre esta dificultad que concierne a la introducción a todas las disciplinas filosóficas cuando se las considera por sí mismas, nos entenderemos con pocas palabras".²² Y luego procede a afirmar que tenemos que tomar prestado de otra parte el concepto de arte, el concepto de belleza, sin entrar, sin embargo, a discutir cómo los pudo haber establecido el sistema filosófico antes de haber desarrollado aquel aspecto suyo, o parte dependiente, que es la teoría del arte. El concepto que hace falta para comenzar debería, precisamente, ser el resultado del desarrollo de la disciplina cuya posi-

22. *Ae*, I, 35.

bilidad está siendo sometida a examen. Que de acuerdo con la idea de ciencia de Hegel ésta no puede comenzar a desarrollarse sin conceptos, es claro. Cómo se haya constituido o generado el concepto que se requiere para avanzar en la filosofía del arte, no lo es tanto.

Aceptamos, sin embargo, en general, que la introducción a la filosofía del arte no es el sitio donde vamos a encontrar resueltos los problemas lógicos relativos al punto de partida del saber, los requisitos de su progreso y las relaciones entre las ciencias especiales y el sistema filosófico. Hegel mismo se limita a comprobar que estas dificultades existen, y que de ellas se derivan nuevas condiciones de las que depende la filosofía del arte. En su seno no pueden desarrollarse todos los elementos que hacen falta a una ciencia en el pleno sentido de la palabra. No sólo la manera de ser del arte le impondrá límites a la filosofía que lo tematiza. La disciplina filosófica especial posee una limitación que le viene directamente de su naturaleza de ciencia particular que pertenece a un todo mayor. Estrictamente, la ciencia no se deja dividir, o no existe, en sentido propio, más que como saber de la totalidad. "*Das Wahre ist das Ganze*". El arte no es el espíritu mismo sin más, sino una forma suya; el saber acerca de él no puede ser la ciencia toda, sino sólo una dependencia de la misma. La filosofía del arte se constituye a partir de conceptos que recibe, en la forma de anticipaciones imprescindibles, del sistema de la filosofía.²³

2. Características y objeto de la filosofía del arte.

La belleza artística o el arte bello (*das Kunstschöne*) es el objeto propio de la disciplina tradicionalmente llamada estética. El texto introductorio de las lecciones acaba siendo suficientemente claro respecto de este punto, a pesar de que Hegel llama también a este objeto a veces simplemente el arte, otras, la belleza. El descuido del vocabulario no aparece sólo allí donde lo principal son otros temas, sino precisamente en los lugares destinados a discutir, como cuestión capital, el carácter y la tarea de la filosofía del arte. En parte esta manera de expresarse queda explicada por la forma cómo Hegel cree poder resolver, en este caso, las dificultades del punto de partida de la filosofía, de las que

23. «Para nosotros el concepto de lo bello y del arte constituye un supuesto proporcionado por el sistema de la filosofía». *Ae*, I, 35. Cf. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, pp. 185-6, 190, 196.

hemos hablado antes. Como hay que tomar prestados, para poder empezar, dos conceptos, a saber, el de belleza y el de arte, y no hay otro remedio que echar mano de las representaciones comunes y las opiniones corrientes, primero, y de las teorías estéticas modernas, luego, resulta que en el comienzo simplemente no disponemos del concepto científico²⁴ que la puesta en marcha de la nueva ciencia requiere. "... Lo dado de que podemos disponer no son más que aquellos elementos y aspectos [del concepto], tal como se encuentran en las diversas representaciones de la belleza y el arte que ha captado la conciencia ordinaria actual o pretérita".²⁵ Lo que se obtiene por esta vía es "una representación general de nuestro objeto"; de modo que la última parte de la introducción es nada más que "la invitación que precede a la exposición del asunto mismo",²⁶ como dice Hegel.

No quedamos, pues, en posesión de los conceptos de belleza y arte. La tradición ofrece representaciones y opiniones, por un lado, y teorías y erudición, por el otro. Pero ninguno de estos tipos de tematización del asunto que interesa a Hegel se refiere al arte bello propiamente tal, sino, de manera separada, ya al arte, ya a la belleza. No es, por ende, enteramente ilegítimo, aunque sea desconcertante, que Hegel diga alternativamente que su filosofía del arte parte de una²⁷ y de la otra noción.²⁸

La explicación inicial de la filosofía del arte no nos enfrenta sólo con ambigüedades de vocabulario. El procedimiento que Hegel sigue efectivamente está en contradicción con una de sus exigencias tajantes, que acaba de dejar establecida para toda disciplina científica, como pretende llegar a ser la que aquí se prepara. Se ha de comenzar a partir del concepto que constituirá su objeto propio, el cual en este caso es el de lo bello artístico. ¿Es que Hegel supone que alcanzaremos tal concepto necesario para empezar combinando las opiniones y teorías sobre la belleza y el arte que heredamos del pasado? Sabemos que según su manera de pensar un concepto no se genera por combinación o arrimo de elementos heterogéneos tomados de distintas partes y ordenados en una forma ajena a su sentido íntimo. Ni muchos objetos bellos ni una gran cantidad de representaciones o teorías acerca de la belleza nos darían,

24. *Ae*, I, 35.

25. *Ibid.*

26. *Ae*, I, 36.

27. *Ae*, I, 35: «La idea de la belleza, con la que comenzamos...». Cf. H. Lauener, *op. cit.*, pp. 40-42, critica la relación de la estética con el sistema sin considerar que éste no está completo independientemente de la estética.

28. *Ibid.*: «En cuanto comenzamos a partir del arte...»

sin más, el concepto de lo bello. Tampoco el examen de distintos conceptos, si los pudiésemos encontrar ya fijados en su forma por pensadores anteriores. Las mismas condiciones valen para el concepto de arte, que la *Estética* presupone junto con el de belleza.

Hegel adopta de hecho en las lecciones el método de una aproximación gradual a la "cosa misma", como dice, y en este sentido podemos decir que se separa en la práctica de la regla que ha formulado para las ciencias filosóficas. Tal vez resuelve el problema del comienzo del discurso pensante de esta manera porque el sistema no dispone hasta allí del concepto que debería ofrecerle a su parte estética. En cualquier caso, lo que está en juego es el problema del comienzo del discurso filosófico especial y la relación de éste con el sistema. Este asunto, de múltiples ramificaciones, no es parte de nuestro tema.²⁹

También conviene tener presente cuando interpretamos los pasajes dedicados a la determinación del objeto de la filosofía del arte, que, de hecho, la estética de Hegel está profundamente endeudada con la teoría estética tradicional y también con la reflexión que su propio tiempo, especialmente en Alemania, le dedica al arte. El examen de la teoría y de la opinión vigentes, o pertenecientes al pasado cercano, le da a Hegel una oportunidad de ir anticipando muchas de las ideas que desarrollará más adelante en el sistema estético porque su propia filosofía del arte está tan cerca de aquello a lo que pasa revista de entrada. Lo que lo separa de la conciencia vigente en materia estética es, salvo por la grandiosa organización sistemática, mucho menos de lo que el mismo filósofo parece creer de acuerdo con sus propias declaraciones. En particular, el examen de las teorías kantiana y schilleriana, y de las opiniones de Winckelmann, nos dan ocasión de ver a Hegel conducido hasta el umbral

29. La índole del comienzo de la filosofía está claramente explicada por Hegel mismo. «En lo que respecta a su comienzo, la filosofía parece empezar en general como las demás ciencias a partir de un presupuesto subjetivo, esto es, de un objeto particular; así como estas hacen con el espacio, el número, etc., ella tendría que hacer del pensar un objeto del pensar. Pero este último es un acto libre del pensamiento: colocarse en la postura en que es para sí, y mediante ello crear su propio objeto, y dárselo a sí mismo. Además, la posición que parece ser inmediata ha de convertirse, dentro de la ciencia, en resultado y, a decir verdad, en el último de los resultados, en el cual ella alcanza otra vez su comienzo y retorna en sí. De este modo la filosofía se muestra ser un círculo que vuelve en sí, que no tiene comienzo en el sentido de otras ciencias; pues el comienzo no tiene más que una relación con el sujeto en cuanto se quiere decidir a filosofar, pero no con la ciencia como tal». WW, VIII, N.º 17. El tema del comienzo ha sido copiosamente discutido en la literatura hegeliana. Cf. B. Croce, «Lo primero o 'el comienzo'», en *Lo vivo y lo muerto en la filosofía de Hegel*, trad. de F. González Ríos, Buenos Aires, Ed. Imán, 1943, II, Notas de Crítica Hegeliana, pp. 231-239. H. Glockner, «Die Ästhetik in Hegels System», *op. cit.*, pp. 429-430.

mismo de su propio sistema, y hasta más que esto, nos lo muestra como heredero directo y fiel de esa tradición. Lo que torna tan problemático el punto de arranque de la filosofía del arte bello, por ende, es más bien la teoría hegeliana de la ciencia filosófica, y las menciones que de ella hace el pensador, pero no, de ningún modo, una radical novedad o una falta de conexiones de la doctrina que expone en sus lecciones con la de sus predecesores en la disciplina. Una vez adoptado el método gradual, que nos va recordando precisamente a los autores y los temas que más importan para lo que viene, quedan eliminados prácticamente los problemas relativos a la constitución de una disciplina filosófica del arte, para los cuales no encontramos una solución discursiva en el texto.

Estas consideraciones parecen suficientes para explicar por qué en la introducción de la *Estética* el objeto de la misma es designado en forma equívoca³⁰ y por qué habla Hegel del comienzo de las ciencias filosóficas particulares de una manera y lo practica de otra. Sin embargo, no hemos resuelto con ello el problema de fondo. Que consiste en la pregunta por el concepto de lo bello artístico. ¿Qué es el arte bello? Si Hegel no da con el concepto al comenzar, ¿se genera éste paulatinamente a lo largo de la exposición de la "cosa misma", esto es, a lo largo de las lecciones? Es necesario insistir en estas preguntas referentes al concepto, por cuanto de las respuestas que les correspondan depende la condición del objeto de la filosofía del arte, y también el carácter de la disciplina que lo estudia. ¿Qué se obtiene, para la construcción del concepto de arte bello, de los diversos pasos de la introducción que nos ocupa?

El recurso al pasado de que Hegel se vale para superar las dificultades del comienzo, y las consideraciones generales de la introducción han dejado en claro, al menos, que el objeto de la disciplina en cuestión

30. Los equívocos provienen de que en el ámbito de lo que Hegel llama el espíritu absoluto ya no se puede hablar de partes y de todos en el sentido habitual. La enciclopedia de las ciencias filosóficas «particulares» o sistema de la filosofía, consta de partes que son también todos, cada una de ellas. «Cada parte de la filosofía es un todo filosófico, un círculo que se cierra sobre sí, pero la idea filosófica está en ellas en un elemento o determinación especial. El círculo particular rompe, por ser en sí mismo una totalidad, el límite de su elemento, y funda una esfera mayor; el todo se presenta, por ende, como un círculo de círculos, cada uno de los cuales es un momento necesario, de manera que el sistema de sus elementos peculiares constituye a la idea entera, la cual también se manifiesta en cada uno.» WW. VIII, N.º 15. A este modo de organización de la filosofía le ha dado mucha importancia en su interpretación de Hegel, G. E. Mueller, *Hegel, Denkgeschichte eines Lebendigen*, Bern, 1959. Cf. también del mismo autor sobre el asunto, «The interdependence of the Phenomenology, Logic and Encyclopedia», en W. E. Steinkraus, ed., *New Studies in Hegel's Philosophy*, New York, etc., Holt, Rinehart and Winston, 1971, pp. 18-33; espec. 30-31.

no es ni la belleza sola ni el arte en general. Ya nos hemos ocupado antes de estas dos importantes negaciones parciales: se trata de pasar más allá de la estética abstracta, cuyo tema era la idea de belleza; y también, tanto de separar el arte libre de otras formas de arte, como de no recaer en los métodos y propósitos de la estética empírica, la que, a lo sumo, redunda en erudición y educación del gusto, pero que está intrínsecamente impedida de alcanzar la condición de una verdadera ciencia. Actualmente hace falta otra cosa, tanto por razones filosóficas como histórico-culturales, sostiene Hegel, pasando de las consideraciones metodológicas a razones derivadas de la conveniencia y el interés presentes.³¹ El arte moderno ha dado, dice, tales muestras de creatividad imaginativa e innovadora. Además, hemos aprendido mucho sobre el arte de pueblos antiguos y lejanos: nuestro horizonte se ha ampliado enormemente, complicando nuestra experiencia de lo que es arte y de su lugar en la vida humana.³²

También nuestras exigencias filosóficas son hoy más complejas.³³ La teoría estética heredada es anacrónica, y lo es en las dos variantes cuyas que poseen valor científico. La abstracta o platónica, por su falta de contenido y consiguiente incapacidad de hacerse cargo de la riqueza mayor de la información histórica contemporánea.³⁴ La erudición histórica que procede empíricamente, por otra parte, dedica sus esfuerzos a las obras de arte dadas y da vueltas exteriormente alrededor de ellas,³⁵ separada en forma definitiva del enfoque científico actual por su carencia de verdaderos conceptos. De estas dos negaciones le parece a Hegel que puede concluir que pensar y explicar el arte bello en la actualidad impone, en lo concerniente a sus relaciones con el pasado científico del tema, realizar una síntesis de la teoría abstracta y la empírica. El lector reflexivo no podrá menos que quedar atónito ante semejante pretensión, imposible de llevar a cabo según todas las evidencias de que dispone hasta el momento ¿Cómo sintetizar dos cosas que no tienen en común más que alguna que otra coincidencia ocasional en el tema, pero que difieren en sus métodos, en los fines, los resultados y los conceptos, según el mismo Hegel se encarga de explicar? Síntesis, según el sentido bien laxo en que el término se emplea en este pasaje, no puede querer decir otra cosa

31. *Ae*, I, 31-33.

32. *Ae*, I, 31 y 32.

33. *Ae*, I, 32-33.

34. *Ae*, I, 32-33 y 25.

35. *Ae*, I, 25-32.

que lo antes apuntado: la filosofía del arte de Hegel, que carece del concepto científico o mejor dicho del concepto que, según la convicción de su autor, le haría falta para progresar en su desarrollo, hará bien en conservar y reunir lo que el pasado ha producido de verdadero y en rechazar lo falso e insuficiente en él. Así, por ejemplo, para evitar la vacuidad de la metafísica abstracta conviene reconocer la belleza que ahora interesa a la estética, en las obras del arte efectivamente existentes. También convendrá considerar a la historia del arte como la única vida efectiva de la belleza estética. De donde resulta que el tema de la disciplina que busca su definición no son ni la multitud de las obras en su nuda existencia y variedad dispersa, ni la belleza pensada en abstracto,³⁶ sino más bien, una historia esencial del arte, o la explicación del modo como la esencia del arte se despliega en realizaciones múltiples a lo largo de un cierto período de la historia de la humanidad.

Ni todo lo que la historia de las artes produce, sino lo bello; ni sólo la belleza ideada, sino la realmente acaecida merced al arte humano. La nueva filosofía del arte aprende, en efecto, del pasado; pero afirmar que fija su posición de principio operando una síntesis entre dos formas de ciencia estética pretéritas no sólo induce a error, sino que confiere un nombre pretencioso a un procedimiento del sentido común. La idea de que hay que sintetizar lo que la estética tradicional ofrece no puede significar más que lo que dejamos dicho. Es una manera de expresar, a propósito de la filosofía del arte, el programa que Hegel busca llevar a cabo por doquier, a saber, la reunión de lo esencial y lo histórico, que la tradición había mantenido separados. Si queremos atribuirle un sentido más estricto al proyecto de sintetizar a las dos formas de estética científica pretéritas que Hegel reconoce, fracasaremos en el intento. La acepción corriente de la palabra síntesis no es aplicable aquí debido a la heterogeneidad de las disciplinas consideradas. Y tampoco el sentido dialéctico del término viene al caso, ya que no hay ni podría haber contradicción entre una tesis especulativa sobre la idea de belleza y el estudio empírico de las obras del arte pasado.

Sin embargo, no negaremos que cuando hace las consideraciones que criticamos, Hegel ya ha comenzado a presentarnos su concepto de arte; aunque los resultados hayan sido logrados de otro modo que de acuerdo con las declaraciones metodológicas del filósofo. Lo que el pasado enseña es que ni la pura actividad de historiar el arte ni la pura especu-

36. *Ae*, I, 33-36.

lación abstracta engendran la ciencia estética capaz de satisfacer las exigencias teóricas hegelianas, o, como él las dice, actuales. Lo que hace falta es hacer una ciencia empírica pensada y pensar especulativamente aquello que lo acaecido en la historia pone de manifiesto. O sea, reunir empirie y pensamiento. Pero, considerada esta llamada síntesis desde otro punto de vista y aclarado su alcance, parece bien pobre como resultado de las discusiones anteriores. Pues no pasa de ser una declaración programática hecha desde el punto de vista de las exigencias del presente confrontadas con lo establecido por el pasado: ni la historia del arte interiormente organizada por el concepto está escrita ya, ni la belleza concreta pensada y puesta a disposición de la filosofía actual.

Esta condición puramente programática de los textos comentados nos convencerá que al hablar en ellos de una síntesis, Hegel no quiere decir que haya que acoplar entre sí elementos dados que nos proporcione ya sea la opinión, ya sea la teoría. Precisamente la penuria del comienzo pone en evidencia que no hay nada hecho y que aquí, como en todo comienzo filosófico, no queda más remedio que echarse al agua antes de saber nadar para aprender a hacerlo. Desde luego, el recurso a lo antes pensado nos aprisiona en el plano de las representaciones, de las preparaciones externas del pensar, pero no constituye por sí mismo el ámbito del que verdaderamente se trata. Como podemos ver, todos los caminos que parecen llevar hasta el concepto del arte bello, o, por lo menos, hacia alguna anticipación del mismo que nos introduzca en la filosofía del arte, se revelan, apenas los sometemos a escrutinio, infructuosos o conducentes a una negación. Esta inanidad esencial de todos los aparentes resultados de la introducción en lo que se refiere al problema principal del concepto de arte bello, tiene, creemos, su explicación en la idea de filosofía de Hegel, y no debe ser interpretada como un fracaso ligado específicamente a los procedimientos preparatorios de las *Lecciones de Estética*. La nulidad de los logros no es absoluta, sin embargo, como creemos haber aclarado antes, sino que parece tan sólo en relación con la necesidad de establecer ya en el umbral de la ciencia el concepto de su objeto.

La filosofía como tal, según Hegel la entiende, no llega a lo suyo en el ámbito de lo dado, ni se ocupa de lo que está disponible y realizado, de las cosas presentes en su inmediatez.³⁷ Es activa en un sentido mucho

37. De otros objetos, que no poseen la índole característica del objeto filosófico, porque son aceptados por la consideración teórica tal como inmediatamente se ofrecen, Hegel

más radical que las ciencias empíricas, por ejemplo. Estas tienen al menos un grupo efectivamente existente de objetos, un pedazo de mundo que se les ofrece como tarea en su independencia y determinación propias. Pero la filosofía se ocupa de conceptos, los cuales no son ni existencias inmediatas ni están disponibles para que la consideración estudiosa los coja y se los incorpore después de haberse apoderado de ellos. No hay nada dado a la contemplación externa o a la manipulación. Según la convicción de Hegel, que él explica en otras obras suyas,³⁸ el discurso filosófico engendra los conceptos que piensa y explica junto con desenvolverse como discurso. Nada le es previamente ofrecido a partir de lo cual se pudiera iniciar su propio desarrollo, por lo menos nada que tenga la forma de una objetividad estable y subsistente que le dicte su curso, o a la cual pudiera atenerse durante su progreso; al discurso filosófico no lo sostiene nada externo ni en su crecimiento ni en sus vacilaciones u obstáculos. Pero, y esto acentúa todavía más las consecuencias que la falta de apoyos externos tiene tanto para el punto de arranque de la filosofía como para su condición en general, tampoco puede recoger, después de haber partido, conceptos ya pensados, basarse sobre ellos o incorporárselos a lo largo de su desarrollo. Ha de generarlos desde dentro del movimiento en que consiste, o no alcanzarán la condición propia del concepto.

"Todas las demás ciencias, excepto la filosofía, tienen objetos proporcionados por la representación y que, por esto mismo, son aceptados como presupuestos en el comienzo de la ciencia; también las determinaciones [de los objetos] que requiere el progreso posterior [de la ciencia], son recogidas de la representación". "El comienzo de la filosofía es, en cambio, incómodo en cuanto hasta su objeto está necesariamente ex-

dice: «*Inhalte... aus unserer Vorstellung als ein Vorhandenes aufgenommen...*» (Ae, I, 27), esto es, contenidos que se recogen de la representación tal cual en ella se encuentran, sin demostrarlos. (Ae, I, 34). La duda acerca de la existencia de un objeto perteneciente a la representación interna y la intuición, suscita en el que piensa la exigencia científica más rigurosa, la cual pide poner en evidencia lo que tal objeto tiene de necesario. La belleza, de la que tan frecuentemente se cree que no es más que algo subjetivo, un sentimiento de agrado o significado dependiente de la casualidad, es, por las razones antes mencionadas, un objeto filosófico en sentido eminente, y pone al pensamiento ante una tarea diversa que la que le encomienda lo *Vorhandenes* a las otras ciencias. (Ae, I, 35). Cf. J. M. Artola, *Hegel, La Filosofía como Retorno*, Madrid, G. del Toro, 1972, p. 17: «La filosofía no trata acerca de un cierto objeto sino que lo constituye a medida que avanza».

38. Véase aquí mismo la nota 6 en la cual se cita WW, VIII, sobre la manera en que según Hegel la filosofía genera su propio objeto. Si tenemos presente el contenido de la nota 14, veremos que el objeto filosófico se caracteriza no sólo por su origen en el discurso, sino porque este modo de generación garantiza que la necesidad del objeto se hace patente a lo largo de su proceso de constitución. Lo *Vorhandenes*, por tanto, carece tanto de demostración como de verdadera necesidad.

puesto a la duda y a la polémica. 1.º) Según su contenido, porque si se lo ha de exhibir no meramente como objeto de la representación sino de la filosofía, no sólo no lo encontraremos en aquélla, sino que, más grave aún, le será contrario en cuanto al modo de conocerlo..." 2.º) Según la forma [el objeto de la filosofía] está expuesto a la misma dificultad puesto que, por estar al comienzo, es inmediato, pero según su naturaleza debe exponerse como mediato, y ser conocido a la luz del concepto, como necesario. Al mismo tiempo, no se pueden presuponer ni el modo de su conocimiento ni el método, ya que la consideración de los mismos cae dentro de la propia filosofía." "Por cuanto el objeto de la filosofía no es inmediato, tanto el concepto de aquél como el de la filosofía misma, sólo pueden ser captados dentro de ella. Lo que se diga antes de la filosofía sobre su objeto o ella propia, es, por tanto, algo anticipado, y por eso, irrecusable, y debe entenderse como destinado a ofrecer nada más que un contacto indeterminado, provisorio e histórico." ³⁹

Esta idea de la filosofía y del conocimiento característico en que consiste está plenamente vigente en la introducción a las *Lecciones de Estética*. Debemos tenerla en cuenta cuando interpretamos la determinación del objeto de la filosofía del arte que Hegel nos propone, y su manera de entender las propiedades que distinguen a esta disciplina. Las dificultades en el punto de partida de la estética le pertenecen por su filiación filosófica y no son un producto de los procedimientos poco rigurosos de Hegel que hemos criticado antes. Si conviene tomar conciencia de que no todo es tan claro y obvio como parece a primera vista es, sobre todo, porque ello nos permite discriminar entre los verdaderos problemas y sus soluciones, y las cuestiones más o menos laterales, más o menos impertinentes que andan aquí mezcladas con aquéllos.

Una vez establecido que el objeto propio de la filosofía del arte es el concepto de lo bello artístico y no las obras de arte que el pasado produjo y recibimos como legado suyo, ni tampoco cierta idea de belleza ligada a una tradición que comienza con Platón y pasa después por muchas elaboraciones teóricas diferentes, se hace particularmente evidente que la ciencia no parte de lo dado, o *Vorhandenes*, como dice Hegel.⁴⁰ Si reiteramos ahora la pregunta por el concepto que la filosofía del arte ha de pensar y exponer podremos apreciar lo que significa que Hegel

39. WW., VIII, pp. 19-22.

40. Ae, I, 27.

nos diga que no debemos darlo ya por sabido cuando empezamos a pensar, pues en tal caso lo convertiremos en un supuesto, o algo que queda fuera del proceso del discurso filosófico. Es claro que tampoco podemos avanzar sin él, por cuanto en tal caso careceríamos del criterio para orientarnos en medio de las posibilidades del pensamiento y la diversidad interna del asunto pensado. Una vez más: ¿cómo sale Hegel de este atasco? Además del antes explicado procedimiento gradual, que hace posible abordar los temas principales de la estética revisando opiniones y teorías, Hegel propone la adopción lematíca del concepto de arte para compensar la falta de una demostración rigurosa de las condiciones previas de que depende la verdad de este concepto.

Dado el contexto, es probable que la palabra "lema" esté usada en el sentido que tenía para la ciencia griega.⁴¹ Hegel dice: "... el arte, en tanto que objeto de una ciencia especial, depende de una condición previa, la cual queda fuera de nuestra consideración y es tratada científicamente como un contenido diverso por otra disciplina filosófica, a la que pertenece. No queda más alternativa, en consecuencia, que recoger el concepto de arte de manera, por decir así, lematíca, lo cual ocurre en todas las disciplinas filosóficas *especiales* cuando se las tiene que tratar separadamente (*vereinzelt*). Pues sólo la filosofía en su conjunto es el conocimiento del universo..."⁴² Lo que el arte presupone es el curso finalista del espíritu; y la verdad acerca del arte o filosofía del arte bello, presupone la verdad (acerca) del espíritu, o sistema de la filosofía. Mejor dicho, arte y filosofía del arte necesitan de la anticipación de aquello que se realiza en parte, al menos, mediante y a través de ellos. Si en las lecciones se expusiera la filosofía del espíritu en su conjunto, no haría falta introducir lemas, pues la necesidad que conduce del proceso teleológico del espíritu al arte bello, saltaría a la vista por sí sola. Lo cual quiere decir, en términos de las demostraciones que suelen requerir lemas, que la exposición trabajaría nada más que con axiomas y defini-

41. «El término '*lemma*', según Proclo, es dicho a menudo de cualquier proposición que se toma por verdadera para la construcción de otra cosa; es una expresión común la de que una prueba ha sido hecha a partir de tales o cuales lemas. Pero el sentido específico de *lemma* en la geometría es el de una proposición que requiere ser confirmada. Pues cuando ya sea en una construcción o en una demostración, damos algo por supuesto que no ha sido probado sino que requiere de un argumento, en tal caso, puesto que consideramos a la suposición como dudosa en sí y por lo tanto como digna de ser investigada, lo llamamos un *lemma*; que se diferencia del postulado y del axioma por ser materia de demostración, mientras que a éstos los damos inmediatamente por descontados sin demostración y para confirmar otras cosas». Euclid, *Elements*, trans. and with an introd. and commentary by Sir Thomas L. Heath, New York, Dover, 1956, vol. I, p. 133.

42. *Ae*, I, 35.

ciones, los que excluyen la duda, no quieren demostración y sirven para probar otras cosas. La introducción de este lenguaje geométrico no ayuda, sin embargo, más que a aclarar cuáles son los problemas que quedan fuera de los límites de la filosofía del arte, pero no hacen contribución alguna a la solución de las cuestiones pendientes propias de ésta. Pues el lema que debiera contener el concepto de arte no aparece por ningún lado en la introducción y un par de líneas más adelante, en el mismo párrafo recién citado, Hegel se limita a repetir: "Demostrar, por tanto, la idea de lo bello, con la que comenzamos... no es nuestro propósito actual... Para nosotros el concepto de lo bello y el arte es un presupuesto dado por el sistema de la filosofía."⁴³

Así, establecido, aunque insuficientemente, el carácter de la filosofía del arte, sus posibilidades teóricas formales, sus limitaciones y su relación con el sistema que conoce el todo, procede Hegel a ponerla en marcha por la vía paulatina de un examen de sus antecedentes teóricos. En esta introducción se nombra, también, al objeto que será investigado, se promete una definición del mismo que no encontramos sino mucho más tarde, cuando ya no puede desempeñar el papel de punto de arranque para la especialidad filosófica en proyecto, necesitada de un apoyo que tuviera la garantía del sistema del que proviene. Este objeto es, se nos dice, un concepto, formado sintéticamente por fusión de las representaciones de arte y belleza, forjadas por la estética y la experiencia artística pretéritas. Esta introducción, cuyo comentario y examen crítico nos ha dado la oportunidad de formarnos una idea de los propósitos de Hegel y de fijar formalmente algunos de los caracteres de la filosofía del arte, resulta, como hemos visto, defraudante en varios sentidos, y conflictiva con ciertas bien asentadas doctrinas hegelianas en otros. Pero si ofreciera lo que en algunos momentos promete, entraría en otras contradicciones con el sistema, que serían, acaso, más graves que los conflictos señalados. Nombremos al menos una de estas posibilidades. Hegel anuncia una definición de arte, como señalamos. No puede diseñar el plan de la exposición que seguirán las lecciones, esto es, la división (*Einteilung*) de la filosofía del arte bello, sin el concepto.⁴⁴ Si consideramos lo que es un concepto para Hegel, comprendemos que el cumplimiento de esta promesa equivaldría a crear una situación con estas dos características: la introducción llegaría a coincidir con el cuerpo de la ciencia entera. Por

43. *Ae*, I, 35.

44. *Ae*, I, 33.

cuanto el concepto es la ciencia, y ésta no es más que la exposición adecuada del concepto. Además: la posesión del concepto en el punto de partida de la ciencia, posesión necesaria para llevarla a cabo, la hace innecesaria puesto que el comienzo coincidiría con el todo de la disciplina desarrollada.

Estas dos dificultades son independientes de que la introducción consiga o no ofrecer un concepto al que le falta su demostración; mejor dicho, de que formule el concepto leumáticamente, como Hegel anuncia que hará. Son dificultades que dependen primordialmente del ideal científico de Hegel, al que hemos visto antes engendrar las perplejidades propias del punto de partida del discurso científico. Pero nos importa mucho también que hasta fecha bien tardía el sistema no disponga de un concepto desarrollado de arte al cual recurrir aquí. Antes de comenzar a dictar formalmente lecciones de estética, Hegel ha hecho poco más que reservarle al arte un lugar en el sistema, pero por mucho tiempo ese sitio está relativamente deshabitado. La mejor prueba de ello consiste en que una vez que el concepto de arte se despliega en toda su riqueza, resulta que ya no le conviene el antiguo lugar que se le había destinado. Sus relaciones en el ámbito del espíritu absoluto son otras que las que la *Fenomenología del espíritu* le atribuye, por ejemplo: hay que repensar las relaciones entre arte y religión, entre arte y filosofía. Estos problemas mayores que, gravitando sobre el comienzo de las *Lecciones de Estética* no son, sin embargo, ni formulados ni expresamente nombrados en ellas, determinan en buena medida los defectos, inconsecuencias y extraños virajes del discurso en la introducción. Tomemos como ejemplo de estos últimos la injustificada aparición de la idea geométrica de lema. Aparte de que hasta entendida como metáfora resultaría ajena al propósito de que aquí se trata, y es por ello desconcertante por sí misma, entra en conflicto frontalmente con lo que Hegel entiende por concepto. ¿Cómo puede un concepto, en sentido hegeliano, hacer las veces de lema en un sistema geométrico? Un concepto no puede ser separado, según Hegel, de su proceso de generación en el discurso dialéctico, así como tampoco puede faltarle la necesidad manifiesta que lo caracteriza, debido a este origen, precisamente. Es imposible que requiera de una demostración tan diversa de él, que se lo pueda apartar y suspender provisionalmente, como ocurre en el caso del lema.

Aunque los de este último tipo son problemas adicionales que interesan menos a nuestro tema principal de la filosofía del arte, forman parte de las dudas que la introducción a las lecciones no resuelve. La

idea, en cambio, de que la ciencia del arte es lo mismo que el concepto de arte en su despliegue completo, es fundamental para entender la estética de Hegel. Independientemente de sus defectos, la introducción establece que el objeto de la filosofía del arte es un concepto, y de cual precisamente se trata. Luchando con las dificultades que nos opone llegamos a comprender lo que no dice, a saber, que la disciplina estética toda no consiste sino en la explicación adecuada de este objeto.

3. *Ambigüedades de una definición.*

Si en la explicación de su programa de una ciencia estética Hegel deja más de un problema sin la aclaración que precisaría, como hemos visto, el posterior desarrollo de la disciplina en las lecciones también adolece de una insuficiente elaboración en muchos puntos centrales. Así, por ejemplo, la abundancia de los asuntos tratados no guarda proporción con la escasa reflexión que el filósofo dedica a su discurso, a su método, a su vocabulario y a la organización y ponderación final de los resultados obtenidos. Esto no tiene nada de raro, tratándose de lecciones que se convirtieron en libro por iniciativa ajena. Hemos de tener en cuenta que éstas y otras insuficiencias imponen ciertas características limitaciones a la interpretación de la estética de Hegel. Por otra parte, y aún corriendo el riesgo de introducir una precisión indiscreta allí donde Hegel no alcanzó a resolver problemas pendientes, necesitamos aportar algunos distinguos metodológicos que no forman parte de la exposición estética, para poder avanzar en la interpretación del concepto hegeliano de arte. Particularmente necesario nos parece fijar la atención en las desigualdades de distinto tipo que caracterizan a la exposición de la disciplina.

La *Estética* no sólo varía con la diversidad de sus temas, sino que muestra también grandes diferencias internas debido a la mayor o menor concreción del discurso y de su asunto. El nivel de lo que se dice no se mantiene igual cuando se trata de algún aspecto abstracto del concepto de arte, y cuando el discurso se ocupa de lo racional concreto, en el sentido hegeliano de la expresión. También los modos de progresar la exposición son varios, y diversos en categoría y relieve los resultados que va arrojando. Hegel no separa expresamente a unos de otros: ni grados más o menos concretos del discurso, ni tampoco los logros provisionarios de otros relativamente definitivos; ni la mayor o menor eficacia de los distintos procedimientos metódicos, de los puntos de vista cam-

biantes, de las clasificaciones de diversa índole que "reparten" al concepto de distintas maneras, etc.

Consideremos, para ilustrar lo anterior y para preparar nuestro próximo examen de las definiciones de arte, de qué manera afectan estos problemas a los pasajes en que Hegel se refiere *expressis verbis* al concepto de arte. La introducción a las lecciones, que le reconoce a Kant, y también a Schiller como su continuador en materias estéticas, el gran mérito de haber puesto modernamente a la disciplina en la vía del verdadero concepto de arte, formula de manera provisoria este concepto. La formulación tiene que resultar paradójica si tenemos presente la idea de ciencia filosófica que guía al proyecto estético de Hegel. Arte es, esencialmente, un modo de compenetración muy íntima, muy acabada, de un contenido no sensible y de una figura sensible.⁴⁵ No sólo la excelencia del arte y su dignidad dependen ambas de la perfección de esta unidad. Sino que, más aún, dado que el concepto de arte consiste en pensar tal unidad, donde falta la perfecta compenetración de significado y figura, allí se acaba también, con esa falta, la cosa misma que se trata de pensar. Por eso es que donde una figura sensible e individual se alía con un cierto contenido, y éste se une con ella al punto de no poder ser el contenido de ninguna otra figura que pudiese sustituirla, encontramos, además de la cosa definida, el criterio para separar al arte de lo que no lo es. Ahora bien, tenemos que dar por descontado que el concepto que se nos propone lo comprende al arte de aquella manera que Hegel dice propia de la filosofía, esto es, pensándolo esencial e intrínsecamente. Lo cual quiere decir, en este caso, que al arte lo concebimos no a propósito de sus aberraciones y en sus cortedades, porque en tales casos no hay aquello que se trata de concebir más que parcialmente o como mera aproximación. Más bien, por el contrario, la filosofía lo pensará en sus obras más felices y logradas; en los artistas, las épocas y las formas especiales en las que todo está gobernado por la necesidad propia del concepto que la definición explica, y no librado al azar. La estética procederá así por ser una ciencia filosófica o intrínseca, y puede ser programada de este modo porque no siendo la realidad ajena al dominio de lo universal, en alguna parte hemos de encontrarlo en su plenitud. Es verdad que este dominio no se hace igualmente presente en todas partes y accesible a todas las maneras posibles de considerar las cosas. Pero filosóficamente, para Hegel, no cabe pensar sino lo regido por el concepto, y

45. *Ae*, I, 77, 79, 81, 82.

en la misma medida en que el asunto pensado lo exhibe. De aquí se sigue, en lo referente al caso particular del arte, que la filosofía debiera considerar a todos los entes, sucesos, procesos, personas, elementos, aspectos ligados decisivamente con el arte, desde el "punto de vista" de aquella unidad perfecta que la definición dice, y sólo considerar aquellos entes en los que la mentada fusión de sentido y figura se cumple plenamente. Ya que todas estas cosas importan y constituyen el tema propio del filósofo del arte sólo en la medida en que a propósito suyo se hace patente el concepto que entre sí los liga y ordena. Pero las *Lecciones de Estética* no se muestran en todas sus partes igualmente fieles a esta exigencia de pensar siempre y a todo "en" en el concepto, exigencia proveniente de la propia concepción de Hegel. Más bien habría que decir que la *Estética*, aunque nunca pierde de vista a la larga que su tarea consiste en la exposición cabal del concepto de arte, sí discurre a menudo, y a veces por ratos largos, por vías laterales, las que, por serlo, confunden a la atención que se cree dedicada a la cuestión principal. La confusión puede ser grave cuando falta toda advertencia expresa respecto del cambio de plano del discurso. Un tema secundario, discutido fuera del foco del concepto de la unidad de sentido y figura, por interesante que sea en otros respectos, no sólo puede aparentar una importancia que, en definitiva, no tiene para el sistema estético, sino que es capaz de sugerir que la teoría contiene incoherencias, contradicciones y hasta partes sueltas inubicables en el todo.

Hay un problema que nos interesa especialmente: la ciencia que expone el concepto de arte oscila marcadamente entre dos posibilidades polares, prediseñadas en la definición misma del concepto. Las lecciones explicarán al arte ya como un compuesto de dos elementos dispares, ya como una unidad que ha dejado tras sí cuanto tuvo que concurrir a hacerla posible. A veces el arte será, sobre todo, fusión o reconciliación de cosas separadas y ajenas, unión y concurrencia de lo que, desde otros puntos de vista, o en diferentes momentos de la realidad, existe separadamente. Otras será, en primer lugar, una unidad contenida en sí, una armonía tranquila que tiene todo lo suyo consigo, una totalidad sin fisuras, que no sugiere que ha adquirido su condición por reconciliación o reunión de elementos diversos y hasta antagónicos.

Como la definición no resuelve la duda si acaso el arte es un agregado o una unidad, podríamos pensar, tal vez, en su génesis, en el proceso que establece la unidad de contenido y figura, con la idea de escapar a la alternativa mencionada. Pero aquí nos encontramos también con

dificultades características: el proceso genético de unificación, el movimiento que conduce a la fusión perfecta de lo dispar, tendría que dejar huellas en el producto. No se puede pensar un resultado, en términos hegelianos, sin tener presentes el proceso de su generación y los elementos que concurrieron a producirlo. En el arte deberían, en consecuencia, hacerse presentes las tensiones entre los ingredientes dispares de que consiste. Estas tensiones contarían la historia de la unidad y al hacerse presentes arruinarían su propio resultado, la unidad perfecta. Por otro lado, en la obra, por ejemplo, el carácter unitario no sólo no excluye el libre juego de las partes, sino que lo conserva en sí. Este podría ser un caso característico de tensión dentro de la unidad y no incompatible con ella. Pero también es cierto que los más altos y cumplidos ejemplos de arte, en los que la intimidad mutua de los elementos componentes es perfecta, no sólo no sugieren la noción de que son compuestos, sino que la excluyen. ¿No debemos rechazar entonces, al considerar la obra lograda, el punto de vista de una génesis por composición? ¿No ocurre, justamente, que son las obras de "arte" fallidas las que sugieren, más que su presencia actual, el proceso a lo largo del cual llegaron a ser? Para comprender lo que es intrínseco y esencial al arte más cabal y excelente, que es el único que le interesa a la filosofía, haría falta el concepto de una unidad sin huella, sin pasado; sólo ese concepto resultaría apto para la tarea que la filosofía, que lo forja, tiene que abordar, y que es la de pensar al arte en su realización plena.

Por otra parte, es conveniente no entender demasiado estrecha o unilateralmente la definición provisoria que Hegel nos ofrece en la introducción. La condición unitaria que se dice del arte no le pertenece a las obras solamente, sino que es también esencial para otros aspectos del concepto. El mismo tipo de unidad se muestra en la íntima e involuntaria armonía de la inspiración artística con la naturaleza en general y con los materiales que el artista elabora; o en la concurrencia conjunta de las facultades anímicas en la experiencia artística. También la coherencia de la única historia del arte de que cabe hablar, desde la perspectiva de Hegel, es una manifestación de la unidad del arte. Podemos, por ende, preguntarnos, ¿cómo y con qué derecho llega el filósofo a descomponer esta unidad definitoria del arte en elementos, uno ideal, otro sensible? A primera vista parece que podríamos responder que la filosofía reflexiona sobre el modo de unidad propio del arte, patente en la experiencia inmediata, y que es esta reflexión la que encuentra los elementos que la integran. ¿Es el análisis el que descubre en el arte la diversidad

original, oculta en el resultado último? Aunque la experiencia inmediata del arte no sepa nada de su complejidad, de la manera como se genera y de los integrantes diversos que su desarrollo paulatino compromete, el concepto sí podría pensarlo como una unidad devenida, producida por lo vario. Esto estaría en consonancia no sólo con la función propia que Hegel le atribuye al concepto, sino también con su interpretación del arte como una de las formas del espíritu absoluto, que, como tal, ha de tener necesariamente el carácter de resultado de un proceso. La unidad del arte en discusión, por lo tanto, no podría sino ser producto de un devenir. Lo que parece incomprensible desde el punto de vista de la unidad artística es que el proceso fecundo, o capaz de producir resultados, se desarrolle mediante tensiones y contradicciones entre sus diversos momentos e integrantes. Sabemos que en el concepto ellas se disuelven en un producto unitario que posee esta condición a pesar de que conserva en sí su historia de conflictos. ¿Qué pasa con esta conflictividad en la forma artística del espíritu? La filosofía, más tarde, cuando sigue la génesis de las etapas del espíritu, pensándolas como proceso de unificación, de compenetración de partes diversas e inicialmente ajenas entre sí, no pierde de vista ni la unidad ni la diversidad del movimiento. Si bien no se puede decir igual cosa del arte mismo, sí se puede afirmar que el concepto de arte, como cualquier otro, es la reunión de una diversidad y la estabilización de la unidad de lo reunido. Esta clase de unidad no sólo no excluye la variedad superada sino que la exige. ¿Pero es esta unidad del concepto de arte la misma que la unidad del arte? Pensamos que Hegel no vacilaría en dar una respuesta afirmativa a esta pregunta. El concepto opera en todos los niveles de la realidad, aunque su modo de operar no sea uniforme ni monótono. Arte es la unificación de una determinada diversidad; Hegel cree con Schiller que se trata de la reconciliación de un significado y una figura sensible, para decirlo de acuerdo a la definición cuyos problemas discutimos. También se lo puede expresar de otros modos, según el aspecto del concepto que se trate de poner de relieve en un momento dado.

La cuestión básica relativa a la definición del arte queda, sin embargo, inalterada por estos cambios de perspectiva que hemos ensayado. No basta, para resolverla, tener presentes las ideas de Hegel sobre el concepto y su función, sobre el devenir del espíritu en sus caracteres generales. Si surge la necesidad de definir al arte es que nos interesa también su especificidad. Al problema de interpretación de la definición mencionada, se agrega una nueva dificultad: si la definición es ambigua

es porque carece de la posibilidad de explicar el concepto, porque intrínsecamente no puede decirlo, y no a causa de que esta definición en particular esté mal construida y pudiera corregirse. Mientras nos movamos en el nivel de las definiciones del arte, que son proposiciones que quieren captar instantáneamente y de manera rígida una esencia inmóvil, no alcanzaremos el concepto en tanto que reunión de lo uno y lo múltiple, en tanto que solución de contraposiciones y de exclusiones mutuas de contrarios. Para situarnos en otro plano, hemos de pasar antes, sin embargo, por una comprensión lo más completa posible de lo que las definiciones contienen, pues la plenitud más tardía está hecha de lo que en las etapas previas se distingue, articula y desarrolla. Mientras trabajemos con la señalada definición del concepto se podrá seguir diciendo, con igual derecho, que el arte es la unidad de... (tales o cuales elementos), tanto como que es la agregación de ... (dos ingredientes dispares). Si formulamos expresamente la pregunta: ¿Cómo debemos interpretar la definición provisoria de arte, según la cual este es la compenetración de un sentido ideal y una figura sensible?, nuestra respuesta a ella es la siguiente. Si la definición nos enfrenta a una alternativa, a saber, la de que el arte es o una unidad sin antecedentes varios, o una diversidad dispersa, ella precisa de una interpretación posterior que supere la alternativa. Ninguno de los dos términos separados de la alternativa puede expresar por sí solo al concepto. Los necesitamos a ambos, pero no en el estadio de su contraposición o como mutuamente excluyentes, como la definición nos los ofrece. Aprendiendo a reunir lo que en la definición conserva aún una cierta separación, accederemos a la unidad universal, característica del concepto. Esta respuesta a la pregunta arriba formulada está, por un lado, en consonancia con la teoría hegeliana de la definición y el concepto, tal como la explica la *Ciencia de la Lógica*. Pero, por otro lado, no se nos oculta que puede parecer conflictiva con ciertas partes de las *Lecciones de Estética*. En efecto, éstas parecen favorecer, por momentos, la idea de que tenemos que elegir entre pensar al arte como unidad en el sentido antes explicado, y concebirlo como agregado. Pero, como hemos visto antes, esta apariencia no pasa de ser un obstáculo en el comienzo del proceso que genera al concepto de arte. La exposición contiene, además de las definiciones, la reunión o síntesis de los resultados parciales obtenidos gracias a ellas y a otros procedimientos abstractos de que el autor se vale. Así, aunque como problema acabe disipándose, la ambigüedad de la definición del concepto, y el papel de la misma en la teoría hegeliana, deben ser discutidos atentamente por

toda interpretación de esta filosofía del arte. Debe hacérselo por varias razones diferentes. Nos referimos en seguida sólo a las dos que nos parecen más importantes y de mayor alcance.

En primer término, es imprescindible leer las lecciones teniendo presente la complejidad del concepto de arte, para no malinterpretar las diferencias entre los muchos modos y variables niveles en que de hecho se lo expresa, y en que es legítimo y posible expresarlo. La teoría, presentada muy informalmente en las lecciones, pone a prueba al intérprete que aspira a encontrar su coherencia. Tal vez ésta sea una de las razones por las cuales la *Estética* de Hegel ha servido tradicionalmente, sobre todo, como cantera a la que cada cual arranca el pedazo que le conviene, dejando el resto a su suerte; pues es raro que, habiendo ejercido una tan vasta influencia, casi no haya inspirado interpretaciones de conjunto⁴⁶ lo suficientemente pacientes y concienzudas como para evitar la caída prematura en las consabidas acusaciones de que el filósofo no sabe bien de lo que está hablando. En cualquier caso, aunque los modos múltiples de expresar el concepto de arte no produjeran el efecto desalentador que acabamos de decir, contribuyen, sin duda, a hacer más difícil de lo necesario la comprensión de las tesis centrales de Hegel. Pues, aun después de haber advertido que el concepto de arte es dicho en las lecciones ya subrayando su unidad, ya su variedad interna, todavía nos encontraremos con el problema de que hay aspectos de la teoría del arte que convencen como síntesis logradas de la alternativa, mientras que hay otros cuya conexión con la tarea sintética parece más que dudosa. En cualquier caso, la discusión previa nos familiariza con la diferencia entre la plenitud del concepto y la definición ambigua del mismo. El discurso ha de hacerse capaz de decir lo concreto, y cuando lo logre ya no nos enfrentará con disyuntivas cuyos términos se contradicen. Si la definición que hemos tomado como ejemplo contiene el germen de uno de estos dilemas, es que no pertenece al nivel del concepto propiamente tal, sino al proceso de su gestación. A la definición en general se la puede llamar, por eso, abstracta en un sentido pendiente de aclaración. De esta manera hemos ganado un criterio para establecer una jerarquía entre los pasajes en los cuales Hegel dice expresamente lo que es el arte. A un

46. Esta característica de la historia de las interpretaciones de la *Estética* de Hegel, si es que se le puede acordar la dignidad de ser una historia, está convincentemente puesta de relieve por Wolfhart Henckmann en su ensayo «Was besagt die These von der Aktualität der Ästhetik Hegels?», en Heede y Ritter (eds.), *Hegel-Bilanz*, Frankfurt, Klostermann, 1973, pp. 101-145.

primer grupo pertenecen las formulaciones que acentúan ya la unidad ya la variedad del concepto en forma mutuamente exclusiva. Al segundo grupo aquéllas que lo comprenden como concurrencia de lo uno y de lo vario. Sólo el último tipo de formulaciones son auténticamente especulativas, según Hegel. Bastaría con que este distingo nos guiara en la ordenación de las expresiones que dicen el concepto, para que valiera la pena adoptarlo como criterio general de la interpretación.

Nos parece, sin embargo, que además de la función jerarquizador de definiciones, le podemos atribuir un papel aún más importante al distingo entre los niveles de la definición y el del concepto pleno. Juntos con enseñarnos a no confundir las fórmulas provisorias con las "finales" las etapas a lo largo de las cuales se genera el concepto con el discurso entero que lo piensa, podremos, teniéndolo presente, evitar ciertos errores típicos de la historia de las interpretaciones de la estética hegeliana. Estos errores, nos parece, han sido ocasionados en buena medida por el vicio de nivelar todas las proposiciones referentes a la condición de arte, como si perteneciesen a una teoría que opera con conceptos fijos e invariables. La distinción, en otras palabras, entre formulaciones abstractas, para adoptar el vocabulario hegeliano, y formulaciones concretas del concepto, que son las únicas verdaderas, nos aclarará que, así como no podemos separar a la verdad del pensamiento que la establece, tampoco es lícito tomar a cualquier parte del discurso como sustituto de todo. Lo cual es lo mismo que decir que la definición del concepto da lugar a malentendidos porque es ambigua, pero es ambigua porque, aun cuando es el resultado del pensamiento, no es el producto "final" del mismo, sino es que está permitida esta expresión tratándose de Hegel, que no admite que el pensar pueda terminar.

Entre los errores de interpretación que se han generado de la manera mencionada, conviene examinar brevemente, a manera de ejemplo, el de mayor alcance entre ellos.

La teoría estética de Hegel, se ha dicho muchas veces,⁴⁷ concibe al arte como esencialmente simbólico. El contenido o sentido del arte es, según el sistema de Hegel, el mismo que poseen también la religión cristiana y la filosofía. Si este contenido es discernible por sí, parece posible sostener que el arte no es más que un signo, símbolo o presencia sensible

47. Tal interpretación es bastante difundida, pero no todos sus sustentadores son tan lúcidos respecto de las consecuencias que se siguen de la idea de arte como símbolo como Wilhelm Perpet, que juntamente le asigna a Hegel esta doctrina y le reprocha haberla sostenido, en «Heideggers Kunstlehre», *apud* Otto Pöggeler (ed.), *Heidegger*, Köln... Kiepenheuer u. Witsch, 1969, pp. 217-241.

de lo que en verdad lo trasciende o "existe" también más allá de él. Lo cual vendría a ser lo mismo que aseverar el carácter simbólico del arte. Incluso se podría decir, a la vista de la manera como Hegel trata del símbolo, que éste no es más que una situación previa al surgimiento del arte verdadero. La actividad simbólica y el símbolo son, a lo sumo, aspectos de una aspiración o tendencia, la cual debe pasar por una profunda transformación antes de conducir al arte ajustado al concepto que la filosofía exhibe, el cual queda situado donde termina la insuficiencia intrínseca que caracteriza a aquéllos. Aunque Hegel reconoce que hay un parentesco y hasta, habría que decir, un tramo de coincidencia, entre simbolismo y arte, no los identifica. Precisamente, decir que la relación entre ambos es una de proximidad o de contacto parcial, es excluir la posibilidad de identificarlos. Al arte propiamente tal, en consecuencia, Hegel lo concibe, en una determinada perspectiva, como la superación del símbolo, y ello debiera bastar para dejar en claro que no pueden ser lo mismo. ¿Cómo, entonces, puede ocurrir que se le atribuya repetidamente a Hegel una teoría según la cual la esencia del arte es el símbolo? Hay varias razones que pueden haber influido en la generación y difusión de este error. Nos interesa destacar al propio tiempo la relación de este malentendido con la tendencia de los comentaristas a nivelar los momentos del proceso discursivo, pues creemos que el hábito de tratar a todas las formulaciones del concepto de igual manera está en la base del problema. La primera definición, hay que reconocerlo, sugiere poderosamente que el arte, como el símbolo, oscila de modo indeterminado entre la unidad y la dualidad: que lo presente remite más allá de sí a un significado con el cual, en un sentido, es idéntico, mientras que en otro, no lo es ni podría nunca llegar a serlo. Pero ya hemos visto no sólo que la definición de que hablamos se puede entender también de otro modo; además sabemos que la definición en general no es para Hegel la última palabra respecto de ninguna cosa compleja. ¿por qué buscar en ella, entonces, al concepto de arte?

Aunque no parece legítimo atribuirles a los intérpretes una tendencia propia de ellos a ver el arte como un tipo de simbolismo, sí se podría mostrar que los exégetas de Hegel han creído poder prescindir del estudio detallado de las lecciones de *Estética*. Los esquemas generales y las fórmulas cien veces citadas fuera de contexto, el tratamiento del tema del arte en el marco enciclopédico, han cooperado con la impresión equívoca que dejan las definiciones aisladas de las lecciones. En efecto, hasta hace poco, se solía concederle más atención a lo que sobre el arte con-

tiene la enciclopedia filosófica de Hegel que a lo que dice la *Estética*. Según aquel esquema enciclopédico, el contenido, que es, durante un cierto lapso del movimiento universal, contenido del arte, tiene una "historia" a lo largo de la cual se independiza de la figura sensible con la que está artísticamente fundido.

A la consideración esquemática puede parecerle por eso que la unidad de contenido y forma, ya que no es ni exclusiva de otras posibilidades, ni definitiva y fija, es igual a nada, o lo mismo que un momento fugaz sin significado. Pero una tal conclusión, que no vale, en rigor, ni siquiera para el plano enciclopédico, el cual, en el sentido de Hegel, no puede excluir lo particular concreto, es también y en especial, una grave deformación de lo que el pensador dice sobre el arte en su *Estética*. La filosofía considerará a esta disciplina dentro del conjunto de las ciencias filosóficas, y por ello no se puede impugnar su inserción en la enciclopedia; hace falta, sin embargo, dejarla desarrollarse antes y llenarse de su sentido auténtico o propio. Sólo después de una exposición plena del significado autónomo del arte se puede aquilatar rectamente la aseveración hegeliana de que hay, además del arte, un más allá del mismo en el cual éste pervive "compartiendo" lo absoluto con la religión y la filosofía. Es imprescindible que el arte ocurra antes de pasar; por ello, precisamente, no se lo puede reducir a lo que parece ser desde las etapas tardías del desarrollo universal, desde donde se hace patente que el espíritu ha llevado también, entre otras, una "existencia" artística. No hay, por tanto, justificación alguna para decir que, según Hegel, la unidad artística de contenido y forma no es más que un modo subdesarrollado de lo que viene después.⁴⁸ Dar por descontado que cuando Hegel sostiene que el arte es "anterior" a la religión y a la filosofía quiere decir que es inferior a ellas, es incurrir en una interpretación ingenua de las diferencias en el espíritu absoluto y olvidar que, en lo principal, ellas son diferencias de lo mismo. Estos errores son la raíz del malentendido consistente en atribuirle a Hegel la tesis de que el arte es un mero símbolo del espíritu, o de la idea absoluta.

48. Cf. Benedetto Croce, *Lo vivo y lo muerto en la filosofía de Hegel*, trad. cit., donde sostiene que para Hegel el arte es una forma inferior de la filosofía. Este error nace de pensar que Hegel concibe al arte como un *órgano para captar* lo absoluto, no un «modo» del mismo; ha sido pasivamente aceptado por muchos escritores que, influidos por el pensamiento estético de Croce, lo han recibido como parte integrante de éste. Cf., por ejemplo, E. F. Carritt, *The theory of Beauty*, London, Methuen and Co., Ltd., s/f. Dice de Hegel: «For him art is the presentation of truth (*Wahrheit*) or spiritual reality in sensuous form. It is a lower revelation of the same «truth» which is *more adequately grasped* by religion and philosophy;...», p. 103. (Yo subrayo).

Finalmente, y por tener mucho en común con la interpretación simbolista de la estética hegeliana, conviene considerar brevemente otra interpretación equivocada de la misma. Algunos teóricos que afirman que la esencia del arte radica en su carácter expresivo, en su decir, o querer decir algo en que podemos pensar también desligándolo de la experiencia estética, pretenden, como los simbolistas, ofrecernos una interpretación dualista del concepto de arte de Hegel. Esta teoría de la expresión, que reclama a Hegel como su predecesor, tiende a concebir al arte muy angostamente a partir de la creación artística, o, mejor dicho, tal vez, del artista individual, al que coloca en el centro de su reflexión, como el origen y la clave del arte en todos sus aspectos. El arte es expresión porque el artista saca a la luz lo que, en el fondo de la fantasía productiva, o de la subjetividad representada como manadero inagotable, existe a la espera de acceder a la presencia sensible. Así, llegan a creer sus defensores que una cosa es la obra y otra su contenido imaginativo; una, la experiencia de contemplar, otra distinta, el sentido en tal experiencia contemplado; un asunto el operar, y otro, el mensaje o momento subjetivo a cuyo servicio está, etc. Pero estas cosas no sólo no son, en último término, lo que Hegel dice sobre el arte, sino que son inconciliables con lo que sostiene. Aunque en la *Estética* se sostengan posiciones parecidas por momentos, usando de los distinguos abstractos entre contenido y figura, objetividad y subjetividad, exterioridad e interioridad, objeto sensible y significación no sensible, etc.,⁴⁹ todas estas fórmulas son provisionarias y prestan su servicio limitado en la exposición plena del concepto, pero no deben ser confundidas con el concepto mismo en su sentido concreto. El cual consiste, para expresarlo aproximativamente en este sitio, en el que no cabe aún hacerlo de otro modo, en que la diversidad peculiar del arte, que es diferenciada de manera nítida en las lec-

49. A continuación cito, a modo de ejemplo, algunos pasajes de las lecciones donde Hegel se vale de los pares de conceptos nombrados como si introdujesen divisiones estables en el concepto de arte.

1) Contenido y figura: «... el contenido espiritual que le pertenece esencialmente a la intimidad de la conciencia, tiene en el nudo elemento de la apariencia externa y la intuición, a la que se ofrece la figura exterior, una existencia al propio tiempo ajena a la intimidad...» *Ae*, II, 326-327. *Cf.* II, 271-272 y 329.

2) Objeto y sujeto: «Pues el sujeto es lo significativo para sí mismo y lo que se explica a sí propio.» *Ae*, I, 308; «... produce lo objetivo de esta conexión más o menos adecuada...», *Ae*, I, 311.

3) Externo e interno: «... a la realidad externa de las figuraciones artísticas...», *Ae*, II, 16; *cf.* II, 494.

4) Lo sensible y lo significativo: «A propósito de una obra de arte comenzamos por aquello que se nos presenta inmediatamente y sólo después preguntamos acerca de su significado o contenido.» *Ae*, I, 30; *cf.* I, 245.

ciones de otros tipos de diversidad, constituye en ciertas circunstancias y mediante determinados actos humanos, una manera de unidad que se revela, a la consideración teórica posterior, como la plenitud absoluta o el espíritu verdadero en su primera forma lograda. El arte no tiene por ser un modo del absoluto, ninguna medida externa que lo descubra como insuficiente en algún sentido, o inferior a otra cosa. Para que se lo pudiera poner en evidencia como carente de lo que perfeccionaría la unidad de sentido en que consiste, tendría que ser comparable con algo diferente de él que lo sustituyera, en lo suyo, con ventaja. Pero al arte que según Hegel se cumple como lo que es sin defecto ni cortedad de ningún tipo, no lo mide nada desde fuera, ni lo sustituye en la suyo propio, cosa alguna diversa o mejor que él. Hemos examinado al arte en relación con la prosa, con la naturaleza, con la subjetividad. No carece de peculiaridad y de una esencia propia que lo salva de la confusión. Tampoco le faltan ni la duración, ni la efectividad históricas y anímicas fundador como es de formas de instalarse el hombre en el mundo más allá de la animalidad, y de maneras de hacerse y de darse a conocer la subjetividad en su libertad. Estas son dos de las varias formas en que el arte es productor de humanidad, y no meramente producto o expresión de lo humano. Esencial y funcionalmente inconfundible e insustituible, el arte es el espíritu pleno, aunque no sea su modo exclusivo.

Las erradas interpretaciones de la teoría hegeliana del arte que hemos mencionado cultivan una especie más o menos cruda, más o menos disimulada, de resentimiento, a causa de que la filosofía hegeliana, que le asigna una función tan alta y una validez tan universal al arte, no excluye, sin embargo, del ámbito ontológico en que lo sitúa, a otras formas del espíritu. Sin comprender que, si el espíritu tuviese una sola forma, la filosófica, digamos, Hegel habría fracasado en dos de sus propósitos fundamentales como pensador, a saber, en el proyecto de conocer a la sustancia como subjetividad, y en el de descubrir al espíritu como acción creadora y libre. Una subjetividad sin sociedad y sin diálogo, sin relación a la vez diferenciadora y reunificadora consigo misma, es imposible pensarla en términos hegelianos: en la esfera del espíritu absoluto las diferencias entre arte, religión y filosofía son el origen a la vez del movimiento, de la libertad y del discurso dialéctico. Por lo cual, en sentido estricto, en este ámbito ya no hay superación, sino coexistencia de lo diverso como condición de una unidad libre que se mueve, se hace y se pone de manifiesto. Pero para que el arte pueda entrar en esta esfera, ha de poseer una concreción y una plenitud que es incompatible con la

condición incompleta y esencialmente parcial del símbolo y lo simbólico, de la expresión y lo meramente expresivo. De igual manera, y por las mismas razones, si comprendemos, aunque sea sumaria y esquemáticamente, lo que Hegel llama la concreción del espíritu absoluto, veremos de inmediato que el arte no puede ser en lo esencial y decisivo ni expresión de algo diverso de él, ni mera introducción a la religión, o momento preparatorio del saber filosófico.

Que la filosofía los piense, al arte y a la religión, no la hace sin más y en todo respecto, superior a ellos. La teoría verdadera, según la convicción de Hegel, no mide a las cosas desde fuera y luego las desecha; no las viola en su sentido propio y se las somete, como si fuese una acción extraña que se ejerce sobre ellas, aprisionándolas y degradándolas. No es la filosofía una manera de dominación y destrucción de sus temas, ni el elemento del concepto, como lo llama Hegel hasta cierto punto equívocamente, es extraño o ajeno a la esencia de las cosas que en su medio son conocidas. Conocer filosóficamente es conocer a cada una de modo intrínseco, y exaltarla a su verdad;⁵⁰ el decir filosófico es una preservación ideal de sus asuntos, y no, en ningún sentido, un pretexto para subordinarlos a la filosofía. Este es el recto sentido de las afirmaciones de Hegel según las cuales en la filosofía está la totalidad de lo que es en su verdad. Se trata de una verdad no reductiva, que respeta a lo que es y lo presenta en su peculiaridad. La consecuencia de ello es que la filosofía, en su función propia, no es una superación de nada de aquello cuya verdad hace ostensible, por cuanto su función consiste en reunir a la totalidad verdadera, en mostrarla y guardarla. Para ello es necesario celebrar a cada cosa en su condición inconfundible y asignarle su lugar entre las demás.

Para abrirnos camino hasta una comprensión justa de lo que Hegel dice del arte y evitar el peligro de precipitación y parcialidad, como se practica en algunas interpretaciones al uso,⁵¹ trataremos primero de las definiciones del arte que las lecciones nos ofrecen. Ellas nos son propuestas generalmente desde una perspectiva provisoria, que destaca mo-

50. *Ae*, I, 107-108. «... el espíritu como espíritu verdadero es... la interiorización [*Erinnerung*] de la esencia de todas las cosas en el espíritu finito...» *Ae*, I, 108.

51. Jean Hyppolite en su interesante libro *Logique et Existence*, París, PUF, 1953, 249 pp., especialmente en el capítulo II, pp. 27-43, «Sens et Sensible», presenta una versión muy deformada de la teoría estética de Hegel, y cita a las lecciones como fuente de la misma. En este caso particular los errores de interpretación resultan más penosos que en otros, por cuanto tanto este trabajo como otros que el autor le dedicó a Hegel, demuestran en general un conocimiento y comprensión excepcionales de la obra del filósofo alemán.

mentáneamente un aspecto, ya que es imposible decirlo todo al mismo tiempo, y el discurso ha de explayarse a capacidad antes de sacar conclusiones. Estos aspectos, considerados sucesivamente, son reemplazados "más tarde" por las formas especulativas del discurso, que pretenden abrazar conjuntamente lo que antes fue considerado de manera aislada. Sólo después de examinar con algún detenimiento las definiciones más importantes, intentaremos interpretar la tesis de que el arte es una de las formas del absoluto o del espíritu. De esta manera cumplimos con el programa de evitar una nivelación de las diversas formulaciones del concepto de arte, y esperamos escapar a la suerte de tantos intérpretes que, aferrados a una u otra de las proposiciones particulares de Hegel, han resultado incapaces de ver que la condición filosófica de la estética es la clave para entender, por una parte sus pretensiones como disciplina, y por otra, el tema a que está dedicada. Si estas cosas quedan suficientemente aclaradas, es fácil ver que los procedimientos que el filósofo despliega para resolver los problemas del arte están estrechamente ligados con su proyecto filosófico general.

4. *La realización de la belleza.*

La definición es un primer procedimiento para tratar con los objetos empíricos que la filosofía quiere llegar a pensar científicamente, esto es, cuyos conceptos desea construir en vista de existencias dadas que preceden al pensamiento. Consiste básicamente en "reducir [la] riqueza de las múltiples determinaciones de la existencia intuita a los momentos más simples... El objeto es captado, ya lo hemos visto, como algo general que es al propio tiempo algo esencialmente determinado. El objeto mismo es el tercer [momento], lo singular, en lo cual el género y la especificación están reunidos; es algo inmediato, puesto fuera del concepto por cuanto aún no se determina a sí mismo".⁵² La definición es indispensable siempre que el conocimiento arranca de lo que lo precede y que se le presenta, por ello, sin más justificación racional que su existencia. Pero, por sus características limitaciones, la definición no puede rendir a la teoría más que un servicio provisorio y resultados precarios. Pues la ciencia que ha de erigir en su seno al concepto que llegará a pensar, aunque se valga de la definición, es, en último término, algo profunda-

52. WW., V, p. 290.

mente distinto de ella, por su índole activa, creadora y concreta. Le definición, en cambio, como Hegel la entiende, no sólo está atada al objeto fortuito cuyo "concepto" inmediato fija, sino que es rígida y relativamente vacía, incapaz de proceder más allá de la determinación primera con que aborda a lo definido. Por su condición misma se refiere aisladamente al modo de existencia y las cualidades del objeto. Carece de un principio, de un criterio que la gobierne y la conecte directamente con la ciencia en tanto que sistema. No tiene más orientación que lo dado y la forma general del concepto, que le permitirá buscarle la universalidad a lo singular. Por carecer de un principio que le de necesidad a su proceder abstractivo, no hay ninguna garantía, sostiene Hegel, de que la definición tenga éxito en descubrir el género próximo y la diferencia específica entre las muchas cualidades de que las cosas se presentan dotadas. El mismo objeto puede ser definido de varias maneras porque a cada definición le falta, tanto en la dirección de la singularidad como en la de la universalidad concreta, la necesidad propia del saber verdadero. Pero definir es, a pesar de sus limitaciones, imprescindible para conocer. Es una etapa preparatoria de la ciencia, que no puede proceder a engendrar derechamente conceptos apartada de las cosas y mantenerse en la actividad pura de pensarlos. Precisa de este saber de las cosas, del mundo, del espíritu existentes y reales. Vista desde una cierta perspectiva filosófica general, la iniciación de la ciencia depende de que la precedan la racionalidad de lo real y el instinto subjetivo de captar esa razón y ponerla de manifiesto en un discurso; pero este comienzo, mientras está aún por hacer, ocurre en medio de la variedad más abigarrada y la falta de toda dirección garantizada. Las cosas están ahí, pero no sabemos lo que, en esencia, son. Hay que comenzar por decirlas, a esas existencias con que nos encontramos y que se han anticipado al deseo de saber. Precisamente, la primera forma expresa de seguridad de que no son infinitamente varias e inconexas, la da la definición, inscribiendo a las cosas particulares en una red de conexiones universales estables.

La estética cuenta, como hemos visto antes, con muchos elementos que la guían y apoyan en su desarrollo como disciplina, debido a que es parte de un sistema teórico muy complejo. Ha de enfrentarse, sin embargo, también, como cualquier ciencia genuina, con la existencia nuda de un universo de objetos que está dado en su variedad, irregularidad, aparente ilimitación, desorden e inicial extrañeza respecto del concepto. El arte, una forma de belleza entre otras, una tradición en la vida de ciertos pueblos, una multitud de resultados que los hombres producen,

guardan y admiran a través de los tiempos. La variedad, en apariencia inabarcable, de personalidades, tipos de arte y de obras, saberes, escuelas, técnicas, estilos, etc., ¿cómo los comprenderemos en un solo concepto?

La definición primordial y decisiva de las lecciones es, consecuentemente con las distinciones establecidas en la introducción por Hegel, una definición de la belleza. De la cual dice que es "el esplendor sensible de la idea".⁵³ No es ésta, como inexplicablemente sostienen algunos comentaristas de la *Estética*,⁵⁴ una definición del arte, o de lo bello artístico en sentido estricto, sino de la belleza, que constituye el nexo de la filosofía del arte con el sistema de la filosofía. La diferencia que hay entre definir la belleza y definir el arte es importante por cuanto esto último es una etapa de la tarea propia de la estética, que no está resuelta de antemano fuera de ella en el sistema. Hegel la lleva a cabo paulatinamente en las lecciones, a través de un conjunto articulado de determinaciones formales. La definición de la belleza, en cambio, que ha de servir nada más que de marco y conexión general, se puede ofrecer sintéticamente, como una pura fórmula, precisamente porque no es el tema especial de la filosofía del arte. La definición de belleza es, sin embargo, indispensable aquí, por cuanto las determinaciones específicas y universales del arte son, para Hegel, aspectos de la belleza. El concepto de arte la presupondrá como el ámbito en el cual se inscribe y al cual se trata de ir particularizando hasta alcanzar la peculiaridad exclusiva de la belleza artística.

Los momentos del proceso definitorio del arte son tres: la citada definición de belleza y el establecimiento de dos diferencias mediante "determinaciones particulares" que dividen a la belleza en formas y tipos especiales. Así, "... tenemos que ver cómo lo bello entero se descompone en sus determinaciones particulares".⁵⁵ Es característico de la exposición hegeliana que, no obstante el carácter formal de las determinaciones que especifican a la definición básica, hable inmediatamente del arte para referirse al resultado del procedimiento: formas del arte, el primer grupo de diferencias, y tipos de arte, el otro. Además, por separado las formas y los tipos no pueden ser otra cosa que diferencias de lo bello. En sentido estricto, debiera reservar el nombre de "arte" para lo que queda

53. *Ae.*, I, 117.

54. Cf. W. Biemel, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Aesthetik*, n.º 24, espec. p. 166.

55. *Ae.*, I, 82.

circunscrito por las tres calificaciones juntas: por la belleza ya realizada a la vez como esas formas y tipos, y nunca sólo como lo uno o lo otro, o como lo uno después de lo otro, etc. La diversidad que divide a la belleza es, al comienzo del discurso, puramente formal: por eso se la presenta poniendo en juego a los elementos de que consta la definición recibida de belleza, y no por vía de consideraciones históricas o naturales acerca de existencias. La definición, formulada en términos de la idea y de su resplandor sensible, permite modificar la relación de sus dos ingredientes, sin salirse de su marco. La coincidencia plena de la idea con su resplandor es la etapa media de un movimiento que va de una diferencia entre ellos a otra, pasando por su identidad. Las formas (de lo bello), o del arte como dice Hegel, determinan a la belleza definida como devenir gradual que pasa por tres etapas, las del simbolismo, el clasicismo y el romanticismo. Los tipos de belleza (o de arte) determinan a lo bello de acuerdo con las condiciones esenciales del parecer sensible, que constan de cinco variantes. Esta primera determinación formal del concepto de arte proporciona el plan de acuerdo con el cual están organizadas las *Lecciones de Estética*; a pesar de su importancia carecemos de una fórmula única para decirla. De acuerdo con los elementos que la integran, habría que expresarla más o menos como sigue: el arte es lo bello determinado por tres diferencias (llamadas formas simbólica, clásica y romántica), y por cinco tipos particulares (llamados arquitectura, escultura, pintura, música y poesía).

Las tres operaciones mediante las cuales trata de fijar los caracteres de la existencia dada del arte están sistemáticamente conectadas entre sí. Pero esta relación sistemática se revela sólo al final de la ciencia: en el punto de partida, por faltar el concepto que ellas, en parte, producen, el concepto que las reúne, carecemos de la posibilidad de ver su organización conjunta. Que la belleza, sus formas fundamentales y el sistema de las artes diversas concurren y se complementan para formar un solo orden o universo de objetos que la ciencia conoce, es uno de los resultados finales de la filosofía del arte. Para llegar a ello, ha de considerar a cada una como una perspectiva más o menos independiente, decirla en su universalidad abstracta y explorar su relación con las cosas para que se muestre en sus posibilidades exclusivas. Sólo así se revelarán, una vez completada esta tarea preparatoria, las conexiones entre las perspectivas diversas, y mediante su coordinación quedará en evidencia el concepto concreto de arte en tanto que con-crescencia de los contenidos desarrollados. La única guía general a lo largo de todo este proceso dis-

cursivo, es la anticipación de la definición de belleza, esto es, de las nociones mediante las que se la formula, y el ámbito que le señala a lo que la desarrolla posteriormente.

Lo que nos interesa es estudiar los pasos que en la teoría estética cumplen la función general que la *Lógica* asigna a la definición en el desenvolvimiento del conocimiento especial, que hemos explicado más arriba. Respecto de este punto reina en general una gran confusión en la literatura crítica. Si examinamos los comentarios de la *Estética* de Hegel encontraremos mencionada y explicada siempre nada más que la definición de belleza, la cual por esta atención tan exclusiva que ha logrado suscitar, suele encubrir a las otras dos determinaciones formales que dominan a todo el planteamiento de las lecciones. No sólo es malentendida, a veces, como la definición hegeliana de arte, sino que, lo que es más frecuente todavía, lo que Hegel dice acerca de la trayectoria del arte y de su diversificación en artes distintas es interpretado separadamente de aquella definición. La tendencia prevaleciente, en este respecto, es la de tomar lo que la *Estética* dice sobre la belleza, como el "aspecto" metafísico de la teoría, mientras que lo que afirma acerca de las formas del arte y su diversidad, como las partes más serias, o fácticas, de la misma, que se podrían considerar y aprovechar por sí solas, sin necesidad de consentir en las audacias del metafísico. La división ingenua entre lo metafísico y lo empírico, que subyace a esta práctica hermenéutica tan generalizada entre 1850 y 1950, está particularmente fuera de lugar cuando se trata de Hegel. Ateniéndonos al caso de que nos ocupamos aquí: basta ver como Hegel aborda los distintos tipos de variedad del arte para saber, sin lugar a dudas, que está operando con lo que le ofrece la definición previa de belleza. Lo que los intérpretes mencionados tienden a ver como la historia del arte contenida en la *Estética*,⁵⁶ es para Hegel, antes que una historia, "el desarrollo en que se realiza lo bello"; son los "modos particulares de configurar del arte, que se desenvuelven hasta constituir una totalidad".⁵⁷ Por eso los designa, no como etapas

56. J. Patocka, buen conocedor de la estética de Hegel, la trata como una filosofía de la historia del arte, un enfoque, a nuestro juicio, indefendible. Véase de este autor *Zur Entwicklung der aesthetischen Auffassung Hegels*, pp. 49-59, espec. p. 55. También W. Bröcker, *Hegels Philosophie der Kunstgeschichte*, pp. 33-57. Una apreciación adecuada de la importancia secundaria de las consideraciones históricas en las obras de Hegel en general, se puede encontrar en H. Lauener, *Die Sprache in der Philosophie Hegels*, pp. 71-72, notas 50 y 55.

57. *Ae.*, I, 295. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 190, dice: «En cuanto al método, Hegel... se declara aquí partidario de la conciliación y empleo simultáneo del procedimiento empírico y del procedimiento racional... del estudio histórico de las obras de arte y del estudio metafísico de la idea de lo Bello».

o épocas de una historia, sino como "formas del arte" (*Kunstformen*). Luego, a medida que la *Estética* considera otros niveles más específicos de la realización de la belleza, se funden el plano de las estructuras de la idea y el de lo que habitualmente llamamos la historia. Hegel da lugar a muchos equívocos a propósito de esta fusión, no sólo en las lecciones, sino en su obra en general. No es éste el lugar para discutirlos. En cualquier caso, es suficientemente claro que en el nivel de las determinaciones formales definitorias del concepto de arte, el filósofo no echa mano de la historia del arte,⁵⁸ sino que procede a partir de una cierta multiplicidad interna a la idea de belleza que antecede al orden de lo histórico, según Hegel lo entiende. Sólo así resulta comprensible que Hegel, refiriéndose a las formas del arte, sostenga: "Estas formas tienen su origen en las diversas maneras de captar la idea como contenido; lo cual determina una diferenciación de las figuraciones en las que [la idea] resplandece. Las formas artísticas no son, por tanto, más que las diversas relaciones de contenido y figura..."⁵⁹

Como bello el arte ha de ser alguna manera específica de presencia de la idea. La belleza hace las veces de género para su definición, pero se introducen dos novedades que lo especifican. Primero, el resplandor sensible de la idea admite grados. Para entender de dónde proceden estos grados hay que advertir que la belleza es analizable en dos elementos. Un tal análisis se justifica dentro de la concepción fundamental de Hegel desde que, como hemos visto, entiende que el arte es la realización de la belleza, lo cual quiere decir, su versión plural o su exposición como multiplicidad. Para que ésta sea posible tiene que haber en la belleza algún tipo de diversidad. Hegel fija esta diversidad, para los propósitos de la definición del arte, como diferencia entre contenido y forma. Segundo: también es una novedad específica que la relación entre los dos elementos de la belleza no sea estable sino cambiante. Esto no puede ser una sorpresa, sin embargo; ya hemos aludido al carácter paradójico de la belleza: Hegel la concibe como unión de extremos o reconciliación de contrarios. En este sentido, la belleza también es múltiple en cuanto implica un devenir cuyo resultado sintético es. Siempre encontraremos en ella una tensión interna debido a ese origen. Esta tensión puede, asi-

58. Entre los estudiosos de la estética de Hegel, el que mejor comprende el papel muy restringido que la historia del arte desempeña en la teoría, es G. Vecchi, *L'Estetica di Hegel*, p. 80: «La storia non entra nell'estetica se non per la sua dimensione che è indispensabile alla costruzione del concetto dell'arte».

59. *Ae.*, I, 82.

mismo, dar lugar a una separación posterior de lo reconciliado. Por eso las formas del arte constituyen un proceso que pasa por las tres fases de la preparación de la unidad, la reconciliación y el retorno a la separación. La inestabilidad de las relaciones entre contenido y forma en el seno de la belleza cuando comienza a diferenciarse, funda, con el arte, el acceso a una historia del mismo. La historia pertenece esencialmente al concepto de arte, pero no a la idea de la belleza; o, mejor dicho, pertenece a ésta sólo a través del arte. Pues la belleza —abstracta la llama Hegel desde el punto de vista de la *Estética*— puede ser dicha y pensada sin tener en cuenta sus relaciones con la naturaleza, digamos, o con la historia de la humanidad, pero el caso del arte es, para la filosofía del arte, otro. Se trata de conocerlo en su existencia real, dada, y ésta no puede ser separada de su devenir efectivo. En consecuencia, lo primera que debe establecer la estética es el principio según el cual se organiza ese devenir.

Esta necesidad de dominar una historia con la inteligencia es la que nos hace patente, por primera vez, que el arte es, para Hegel, verdaderamente otra cosa que la belleza. En la historia, la belleza unitaria de la definición se nos presenta dispersa y numerosa, como una multitud reacia al orden. En más de un sentido, la historia del arte es la ruina de la unidad de la belleza: para comprenderla, esto es, para poder orientarse en medio de ella, hay que analizar en sus elementos lo que para la definición es una unidad. La misma transformación de la unidad de la belleza en multiplicidad real, se ha de operar en los conceptos, si es que la ciencia ha de ser posible. La estética tiene que admitir una serie de distinguos que, si bien permiten comprender el paso de la belleza al arte, ponen en peligro la inteligencia filosófica de la belleza contenida en la definición primera. De este tipo son los distinguos entre contenido y forma, entre la idea que aparece sensiblemente y la entidad sensible a propósito de la cual aparece, etc. Estas dualidades se multiplican en el discurso científico hasta hacerse capaces de abarcar la entera dispersión de las cosas sobre las que la ciencia versa. La función de la ciencia, sin embargo, es la de retrotraer a esta diversidad a la unidad primera de la que ella misma ha partido; pero para conseguirlo ha de abandonar este punto de partida e internarse en la abigarrada confusión de las cosas reales.

Conviene que comprobemos brevemente que la tercera y última de las determinaciones formales de lo bello tiene con la definición de belleza una relación comparable con la que acabamos de examinar. Desempeña, además, en la teoría, una función parecida a la que tiene el estableci-

miento de las tres formas del arte. En efecto, Hegel introduce el tema de las varias artes particulares diciendo que: "... los tipos de arte tienen entre sí las mismas diferencias esenciales que ya conocimos como las formas generales del arte".⁶⁰ Se trata, recordemos, de diferencias en la unidad de la belleza definida en el punto de partida. La multiplicidad de las materias naturales divide a la belleza en tanto que resplandor sensible o presencia actual y sensible de la idea. La incorporación de lo bello en la naturaleza se traduce en un despliegue sujeto a un principio, como en el caso de las formas, aunque diferente de aquél. Si las tres formas dependían de las relaciones posibles entre contenido y figura, el principio que ordena a la variedad corpórea de la belleza, depende de las relaciones posibles entre la idea —o el contenido— y los ámbitos naturales capaces de acogerla. Que son, piensa Hegel, cinco; lo cual pone, como en el caso del proceso de las formas, que no pasa de las tres etapas, un término a la diversidad de las artes. Esta diversidad no se extiende indefinidamente, sino que recorre aquellos cinco medios naturales y nada más que ellos.

Ahora bien, lo que se vuelca en la exterioridad sensible no es la belleza misma, sino sus tres formas artísticas, que median, en este respecto, entre ella y los medios materiales. En estos medios las formas se despliegan como artes bellas diversas. La incorporación de la variedad formal de la belleza, establecida primero, en las materias naturales, produce la pluralidad de las artes, establecida en segundo término. La concurrencia de estas dos clases de diversidad en la idea de belleza nos ofrece, por fin, el concepto de arte en el sentido pleno del término. Hasta aquí siempre hemos tratado de aspectos del arte, pero no de él mismo. La fusión de los integrantes formales y materiales, en el sentido indicado a lo largo del desarrollo de las tres operaciones definitorias, está en el origen del arte en tanto que concebido filosóficamente.

Esta fusión no ocurre al acaso, sino por el contrario, debido a que los dos modos de diversidad están señalados por las mismas diferencias esenciales, la conexión entre formas y medios naturales está predestinada a ser la necesaria para la realización artística plena de ambos elementos. "La objetividad externa en la que estas formas se vuelcan mediante un material sensible, y por ello particular, les permite a las formas desplegarse independientemente hasta alcanzar determinados modos de su realización, que son las artes particulares. Pues la realización adecuada

60. *Ae.*, I, 88.

de cada forma y de su carácter determinado, se encuentra en un determinado material externo y en la configurabilidad que a él le es propia." ⁶¹ Hay, por tanto, una coordinación intrínseca entre las dos maneras de variedad de las que depende la posibilidad misma del arte: así como sólo ciertas formas de belleza concurren a generar al arte, sólo determinados medios naturales son aptos para la realización de aquellas formas. Las dos calificaciones conectadas dicen afirmativamente los ingredientes del arte y, a la vez, fijan las condiciones para la adecuada integración de tales ingredientes. En este último sentido, definen o limitan los aportes de la forma y de la materia, de modo que no cualquier manera de ellas puede reemplazar a las maneras privilegiadas respecto del arte. Entre la forma clásica, por ejemplo, y la escultura, hay una afinidad intrínseca, que Hegel demostrará después conceptual e históricamente. Pero la realización de las artes particulares y el cumplimiento de sus momentos sucesivos, en los que se particulariza el contenido de la determinación de arte, no pertenecen al mismo plano teórico que esta determinación.

A pesar de que le fijan una dirección decisiva a toda la *Estética*, con estos pasos iniciales no tenemos aún lo que hace falta para hablar de una obra de arte, de un cierto artista, de una escuela, de un estilo, en el sentido habitual de estos términos. Las tres determinaciones no proporcionan más que el esquema del concepto de arte, y aún eso sólo en la muy limitada medida en que, según Hegel, una definición y sus momentos internos puede dar cuenta de un concepto. Lo que, en compensación, se ve ya con claridad al recorrer abreviadamente los tres momentos definitorios del concepto, es que al arte bello sólo se lo puede pensar, según Hegel, en la medida en que logremos reunir en una sola concepción las etapas que recorre con las materias en que se exploya. Pues el arte no es otra cosa que ese despliegue de las artes que se cumplen sucesivamente y cumplen a la naturaleza en sus posibilidades artísticas. El concepto de arte es la unidad de estas variaciones procesuales y materiales coordinadas, y todo intento de abstraer de estas diferencias necesarias del concepto redundará en un fracaso de la *estética*. El escamoteo de las formas necesarias y de las diferencias materiales del arte nos devolvería a la noción abstracta de belleza, de la que partimos. Precisamente, lo que aportan las determinaciones que van precisando a la definición inicial, a pesar de que las tres son abstractas, es la exigencia de

61. *Ibid.*

que, para que haya algo así como belleza artística, la belleza ha de desplegarse en una serie ordenada de modos de "materialización".

Ya anotamos de paso que para evitar equívocos de vocabulario, Hegel no llama históricas a las etapas del "desarrollo realizador de la belleza",⁶² sino formas del arte. Lo pensado de este modo no es, estrictamente, una historia que consta de hechos y relaciones entre hechos y que exige, como tal, ser estudiada de manera empírica; sino que lo pensado son los elementos de una determinación basada, en última instancia, en el sistema de la filosofía y formulada en vista del concepto. Estas formas que ayudan a establecer lo que es el arte, servirán, a lo sumo, después, de marcos universales a una posible historia empírica del arte, pero no coinciden con ella, por cuanto las formas son momentos internos del concepto y no hechos. El mismo grado de universalidad hay que asignarle a la variedad de las artes, cuando se trata de ella como diferencias del concepto. Hegel las designa como "*Kunstarten*" o clases de artes, y reconoce, como vimos, cinco tipos de conexión esencial entre formas de la belleza y materias naturales. El sistema de las artes singulares, dice, "es la realización de [las formas generales del arte] en un determinado material natural".⁶³ Cuando procede a nombrar estas cinco artes: arquitectura, escultura, pintura, música, poesía y lo hace sin advertir que estos nombres significan habitualmente no sólo las posibilidades de combinarse las formas con los materiales artísticos, sino realidades varias, confusas y dispersas, Hegel da lugar a un grave equívoco, que ha extrañado a casi todos los críticos. Se trata de la confusión entre la variedad intrínseca del concepto, que le interesa fijar a la definición, y la existencia real de las artes aún no conocidas científicamente por la estética en proyecto. Como diferencia esencial del arte como tal, no interesa la arquitectura en su vasta y diversa existencia en el tiempo y el espacio, sino sólo un cierto momento privilegiado de su existencia, aquél en que lo esencial de la arquitectura irrumpe y se realiza. Para la arquitectura en tanto que momento interno del concepto no interesa más que esta culminación única de la arquitectura en el sentido usual de la palabra. Como Hegel no nos previene de que se vale del término en este doble sentido —tal como tampoco nos advierte que las tres formas de arte que distingue son algo distinto de tres épocas o estilos históricos—, resultan hasta cierto punto comprensibles las muchas críticas que se le

62. *Ae.*, I, 295.

63. *Ae.*, I, 88.

han hecho a propósito de la confusión mencionada.⁶⁴ En el contexto de discurso filosófico, la variedad de las artes no equivale a la existencia de las diversas artes. Aunque, como diferencias en el concepto, según la filosofía de Hegel, estén destinadas a revelarse como principios de tales existencias, es imprescindible que el discurso teórico no las confunda de su distinción depende que la ciencia pueda seguir el proceso de la generación de los entes dados. Definir el arte por su variedad, por lo tanto, no es lo mismo que ofrecer una descripción de la variedad de las artes.

Tampoco busca Hegel en este nivel, como se ha querido exigirle, una clasificación empírica de todas las diversas artes habidas y por haber desde el punto de vista de su incorporación en un medio "material". Una clasificación, tal como una historia o la descripción de un conjunto dado de existencias, puede ser más o menos pormenorizada según el punto de vista a partir del cual se la construya. Aquí, en cambio, se trata de las posibilidades que se abren por la combinación de las tres formas de arte establecidas cuando ellas se despliegan íntimamente asociadas a cinco materiales o zonas naturales de incorporación. Hay muchas más artes que las cinco que constituyen la variedad interna necesaria del concepto así como se pueden establecer muchas más épocas en la historia del arte que las señaladas por las tres formas que pertenecen esencialmente a concepto. Uno de los servicios que la definición le presta a la ciencia es que simplifica lo complicado y selecciona lo esencial, arrancándolo de su confusión con lo indiferente. Pero no hay que olvidar que estas operaciones condicionan a sus resultados, los cuales no son separables de la ciencia que los establece. Conviene tener presente la idea hegeliana de ciencia filosófica para no caer en la tentación de reprocharle a las lecciones que simplifican la historia del arte, o que ignoran, digamos a la danza como arte independiente, como se ha hecho tantas veces. Las tareas específicas de la estética obedecen a otros propósitos que los de las disciplinas teóricas como la historia, la investigación de las diferencias fácticas entre las diversas artes, o la descripción de las combinaciones posibles entre artes distintas. Hegel reconoce que el arte es objeto de erudición, de historia, de comparación sistemática, pero no cree que la misión de la filosofía del arte coincida con la de estas disciplinas.⁶⁵

64. K. Rosenkranz, *Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems*, pp. 193, 194, 201-202, 213-214, le reprocha a Hegel la confusión de los conceptos generales, como «clásico» «satírico», etc., con fenómenos históricos particulares.

65. *Ae.*, I, 26 ss.

"Acerca de teorías de este tipo sólo quiero decir que contienen muchos *detalles* instructivos, pero que sus observaciones han sido abstraídas de un conjunto muy limitado de obras de arte, que pasaban por ser las auténticamente bellas aunque constituían sólo una pequeña parte de la esfera del arte. Por otro lado, tales determinaciones constituyen, en cierta medida, reflexiones muy triviales, que en su generalidad no pueden avanzar a lo particular, de lo cual principalmente se trata ..." "En general, tales teorías proceden del mismo modo que las demás ciencias no filosóficas." ⁶⁶

La determinación formal del arte no sólo no debe ser confundida con la definición de belleza, como esperamos haber mostrado; también conviene considerar que son el resultado de procedimientos teóricos muy distintos.

Pues, si llamamos "definición" a esta operación de tres pasos para establecer un "concepto" provisorio de arte en el comienzo de la estética filosófica, no puede haber, rigurosamente hablando, una definición de belleza. La belleza, para Hegel, es una idea, o mejor dicho, una de las formas de la única idea o sustancia metafísica de cuanto es. En tanto que lo concreto propiamente tal, la idea no sólo no puede ser definida, esto es, abordada con ayuda de ciertas determinaciones formales elegidas de modo más o menos azaroso en el comienzo del discurso, sino que, sobre todo, no tiene sentido alguno proponer tal definición. Los elementos universales ya se encuentran patentemente en ella, por lo que no es menester aportárselos desde fuera como a las cosas particulares dadas, de las que no sabemos lo que en esencia son. La llamada definición de la belleza en las lecciones es una proposición especulativa que, como punto de partida recibido del sistema, desempeña las veces de género en relación con los pasos definitorios del arte. No tiene sino un sentido instrumental para un fin específico de la filosofía del arte. Pero la belleza misma no es, para Hegel, un género vacío; como idea su sentido principal no consiste en servir de marco para ubicar al arte como una de las entidades bellas abarcadas por ella. Si bien la filosofía del arte no es prescindible cuando se trata de decir lo que es la belleza, por sí sola no bastará para decirlo. Ni tampoco la filosofía podrá expresar la verdad de la idea en una frase; como momento de la idea absoluta, la belleza sólo puede ser dicha en un discurso especulativo que recorriendo

66. *Ae.*, I, 27.

su infinita riqueza y diversidad de contenido sea capaz, al mismo tiempo de poner de manifiesto la unidad de tal contenido. La belleza metida en una frase sirve, sin embargo, para conectar a la filosofía del arte con el sistema de la filosofía, que ofrece lo que le hace falta en el punto de partida.

III. EL CONCEPTO DE ARTE

1. *El concepto y su explicación.*

Hegel explica el concepto de arte en tres pasos, que son también las tres grandes partes en que se dividen sus *Lecciones de Estética*. Mucho de lo que estas partes contienen lo hemos ido presentando junto con los temas primeros de este estudio. También la discusión de la filosofía del arte como ciencia nos dio ocasión de pensar sobre el contenido del concepto, aunque, a diferencia de las secciones iniciales, las consideraciones acerca de la filosofía del arte presuponen un punto de vista distinto. Pues es sólo en la medida en que adoptamos la perspectiva de la filosofía como sistema de disciplinas diversas que cabe discutir la condición y el objeto de una de estas ciencias. No es indiferente que la que nos interesa aquí se ocupe del arte, o lo tenga a él como su objeto propio, pero el arte mismo, como Hegel no se cansa de repetir, no pertenece al plano del pensamiento o de la teoría. Hay pues una cierta separación reconocida entre la cosa de que se trata y el discurso que la concibe y explica. Esta separación no equivale a una incompatibilidad mutua, a una extrañeza insalvable, sino que es sólo una diferencia real que es necesario respetar para no acabar atribuyéndole al arte mismo lo que es propio de la teoría que lo piensa. De manera que en la segunda parte de nuestra exposición hemos tenido menos oportunidades de presentar el concepto de arte que en la primera, donde se trataba directamente de la cosa misma.

Cuanto hemos dicho hasta aquí, sin embargo, no nos ha dado ocasión de explicar el lugar que los diversos "aspectos" del concepto ocupan en la estructura general del mismo, ni el papel específico de cada uno en la unidad total. La organización interna del concepto de arte, o el juego de unidad y diversidad en que consiste, como todo concepto

de acuerdo con Hegel, no está claro aún para nosotros, debido a que no conocemos las interrelaciones de las "partes" entre sí y con el conjunto, para decirlo en términos analíticos. Conviene, por esto, discutir la articulación del concepto de arte, la manera en que las lecciones proceden a explicarlo y algunas de las dificultades con que la interpretación tropieza al abordar estas tareas.

Las tres partes fundamentales en que la *Estética* se divide se ocupan, la primera, de lo que Hegel llama el ideal o lo ideal, y las segunda y tercera de las determinaciones esenciales que, desarrollando y enriqueciendo a lo ideal, lo transforman en la realidad concreta pensada por el concepto de arte. Pero erraríamos si diésemos por descontado que con esta tripartición del concepto y de su exposición, se nos ofrece un distinguo simple o una clasificación cuyo criterio o punto de vista resulta transparente sin más. Las partes de la tríada están, desde luego, lejos de ser homogéneas y equivalentes; sus relaciones no son ni aditivas ni dialécticas. Tampoco se trata de una ordenación formal que subsuma tres especies bajo su correspondiente género, o de una jerarquía que se mueva de lo más general, en este caso el ideal, a lo menos, o sus formas singulares. Estas y otras perspectivas tienen o ninguna o una muy restringida aplicación a la división interna del concepto de arte de Hegel, que sirve de plan a la *Estética*. El concepto surge aquí de un discurso de carácter irregular y hasta accidentado, que avanza hacia su meta de un modo que no se deja clasificar de acuerdo con criterios conocidos, o que podamos ir a buscar donde se encuentren ya hechos y disponibles: ni siquiera los hallaremos, me parece, en alguna otra obra del mismo Hegel.

El esquema dialéctico, o lo que habitualmente se llama de este modo, supone, como la organización del concepto de arte, una división en tres y un progreso hacia lo concreto. Pero también implica una conflictividad entre las etapas, que falta completamente en la explicación del concepto que nos ocupa. Entre lo ideal, las formas y los tipos particulares de arte, no hay ni el menor asomo de la contradicción y la superación agónica que caracteriza al proceso dialéctico. Los tres pasos de la *Estética* transcurren avanzando, como los dialécticos, hacia la completación del concepto, pero la creciente determinación del concepto de arte no es un producto de la contradicción sino que va surgiendo, más bien, como resultado de un variado procedimiento de confrontación de una serie de realidades empíricas, por un lado, con los principios de la metafísica que el filósofo ha desarrollado ya en parte fuera del terreno

estético. Dicho de otro modo, el concepto de arte en el que la filosofía delimita tres "aspectos" o etapas tan diversos como para que le den al conjunto una articulación interna decisiva para su explicación o exposición, no tiene su origen en un proceso dialéctico, a juzgar por la manera como Hegel lo presenta en las lecciones; y ello explica que, consecuentemente, tampoco la ciencia estética destinada a exhibir al concepto de arte adopte la forma del discurso dialéctico.¹ El desarrollo del concepto contiene partes que se acercan bastante a lo que convencionalmente se llama un proceso dialéctico, en el sentido hegeliano de la expresión. En especial, la segunda etapa de la diferenciación del ideal en las tres formas del arte simbólico, clásico y romántico está presentada, en sus grandes líneas, de esta manera. Pero ni la sección primera, que contiene la doctrina del ideal, ni la tercera, dedicada a la determinación que en el ideal introduce el sistema de los cinco medios sensibles, esencialmente diferentes entre sí, tienen, salvo por aspectos subordinados, una estructura o un movimiento interno que pueda ser calificado de dialéctico.

Las relaciones entre los tres momentos del concepto son en parte complejas, y en parte, oscuras y hasta confusas en la presentación hegeliana. Su tematización y escrutinio crítico requerirían un esmerado análisis de los textos dedicados a la explicación del concepto. Hegel mismo no ofrece nada acerca del método de exposición en las lecciones y muy poco sobre los criterios de división de las materias que la *Estética* comprende. En general las lecciones, tal vez a causa de su condición de tales, son metodológicamente mucho menos reflexivas que otras obras de Hegel.

Aquí sólo agregaremos, después de haber negado que se pueda comprender las diferencias internas del concepto de arte en alguno de los sentidos aparentemente obvios ya enumerados, que el movimiento de estas diferencias depende, básicamente, de una mezcla de ciertas líneas generales de la metafísica de Hegel con consideraciones empíricas provenientes de la experiencia y la realidad de las artes. El arte es una de las formas de la manifestación de la idea absoluta, esto es, un grado de la jerarquía metafísica universal: naturaleza, arte, espíritu absoluto autoconciente. La idea no coincide con ninguna de estas formas cuyas tomadas de manera exclusiva, a pesar de que no tiene otra realidad ni

1. Quizás el primero en llamar la atención sobre el carácter no dialéctico de las lecciones de *Estética* fue Danzel, en 1844; véase su *Ueber die Aesthetik in der hegelschen Philosophie*, p. 46.

otro sentido que el que en ellas se exploya y concreta.^{1a} En cada una de las formas de actividad y autoexhibición de la idea, el movimiento sigue un orden peculiar: la filosofía del a naturaleza, la del arte, la lógica, no están organizadas de acuerdo con el mismo esquema básico, a pesar de que el propósito formal de las tres es, en última instancia, el mismo, a saber, pensar uno de estos modos de la idea. Pero las esferas que los tres grados forman no son simplemente equivalentes, debido a que pertenecen todas a una escala jerárquica. Apartada de la disciplina que la piensa, no conocemos de antemano la organización interna de las formas de la idea.

Por otra parte, en la idea absoluta como tal no encontraremos la clave del esquema que sigue su autoexposición. No hay duda de que todas las formas deben tener alguna manera de articulación interna, por cuanto uno de los sentidos del cumplimiento de la idea es su despliegue como diversidad sistemática cognoscible.² De modo que aunque conozcamos ya el progreso de la idea a través de las distintas esferas de la naturaleza, por ejemplo, desde lo inorgánico, digamos, hasta el hombre, no tenemos ninguna garantía, una vez que hemos abandonado el esquema dialéctico, como ocurre en las *Lecciones de Estética*, que en el arte la idea absoluta recorrerá etapas formalmente comparables a las del ámbito de la naturaleza. Las categorías de unidad y multiplicidad, la exigencia de que se establezca una mediación entre todas las categorías lógicas en general y otras condiciones de este tipo, constituyen directivas demasiado indeterminadas para que por sí solas puedan fijarle un orden a la génesis del concepto de arte. A causa de ello los principios metafísicos dejan amplio lugar para consideraciones empíricas, con las que comparten de un modo a menudo confuso, la función de dirigir el desarrollo de la ciencia. Programáticamente los elementos empíricos debieran ser iluminados y definidos por la ciencia, pero no funcionar como rectores de su desarrollo. Es obvio que este programa se cumple solo parcialmente en las lecciones, donde lo procedente del sistema filosófico

1^a. Ae., I, 146-7, 155, 295-6.

2. «... La idea es absolutamente concreta en sí, una totalidad de determinaciones...» Ae., I, 113; cf. 115. «Esta totalidad es la idea. No es solamente la unidad ideal y la subjetividad del concepto, sino que, de igual modo, su objetividad. Pero no se trata de una objetividad que, como algo situado enfrente del concepto, se le opone, sino que de una en la que el concepto se relaciona consigo mismo. La idea es una totalidad tanto por el lado del concepto subjetivo, como por el del objetivo; al propio tiempo, sin embargo, es la coincidencia y unidad mediada de estas totalidades, la que está siempre en vías de cumplirse, y ya cumplida. De este modo, exclusivamente, es la idea la verdad y toda la verdad.» Ae., I, 116.

se mezcla, con frecuencia inadvertida e injustificadamente, con aspectos de la experiencia. Valga como ejemplo de este procedimiento ametódico la manera como Hegel introduce, cual determinaciones esenciales del ideal, al sistema de las artes particulares, entre las cuales admite a cinco, sin que veamos la necesidad o inevitabilidad de cerrar el conjunto precisamente con este número de artes diversas.

Con este problema se relaciona también, entre otros, el de las dificultades que engendra la falta de homogeneidad de los tres momentos del concepto de arte. Así, el ideal no tiene el origen fáctico que encontramos en la base del sistema de las artes particulares, ni las asociaciones históricas del conjunto que integra las formas artísticas. Lo que aparta más marcadamente, sin embargo, al ideal de las formas y los tipos particulares de arte, reside en su condición privilegiada de mediador entre la idea y el arte, en el sentido pleno de este término. En efecto, tal condición asigna a las formas y los tipos, el papel de determinaciones del ideal, o de diferencias esenciales en su seno. De modo que el arte, que forma parte de la etapa última o absoluta de la realización de la idea, tiene lugar merced a una anticipación del resultado final que contribuye a producir. En efecto, el ideal, dice Hegel, es la existencia de la idea, y de esta existencia depende todo el proceso de su realización artística. Tan acentuada es la primacía del ideal sobre los otros dos aspectos del concepto de arte, que cuesta cierto esfuerzo ver su dependencia de la diversidad que contiene gracias a ellos.

Para presentar con la mayor claridad posible el concepto hegeliano de arte, nos importa discutir, antes que nada, la noción de ideal o de lo ideal,³ a cuya interpretación se ha solido prestar muchísimo menos atención en la literatura crítica que a las dos maneras subordinadas de su diversificación. Las formas del arte, habitualmente interpretadas como una historia en tres etapas, y los tipos, determinados por los materiales o medios sensibles en que el arte se despliega en una serie de artes distintas, no son, por las razones antes señaladas, autónomos, sino casos internos del ideal. Y, aunque pensemos con Hegel que el ideal por sí solo no posee ni verdad ni realidad separado de sus diferenciaciones,⁴ su conexión más próxima con la idea, y el orden de exposición de las lecciones

3. El ideal o lo ideal corresponde al sustantivo alemán *das Ideal*, adjetivo *ideal*; Hegel dice también algunas veces *ideell*, como en *Ae.*, I, 126, en sentido a menudo diferenciable del de *ideal*. Asimismo, cf. *idealistisch*, en *Ae.*, I, 126, que se aplica a otro terreno, aunque no le falta la relación con los vocablos anteriores e *idealistisch* en *Ae.*, I, 241. El ideal es lo mismo que «belleza artística», (*das Kunstschöne*); cf., su definición en *Ae.*, I, 82.

4. *Ae.*, I, 232, 239-242, 410, 415.

que manda por delante la doctrina que se refiere al ideal, casi equivalen, en sus efectos para la teoría, a una tesis que afirmara su primacía frente a las dos partes restantes. Esta importancia del ideal no tiene, por lo demás, nada de raro, dado que las lecciones tienen siempre en vista el marco de referencia que les ofrece la metafísica hegeliana de la idea. Los procesos genéticos, en este caso el del arte, son los modos de ocurrir de la idea. El discurso racional procederá, en consecuencia, a partir del origen. Y aunque sólo la enciclopedia de las ciencias filosóficas pueda reunir a las diversas maneras como la idea absoluta origina procesos distintos unos de otros, cada ciencia filosófica pone en su base la forma de la idea que le corresponde a ella. Para la estética, la forma fundamental de la idea es el ideal, la raíz del concepto de arte.

“Ideal” es una palabra extremadamente equívoca: son casi inabarcables sus acepciones en la historia de la metafísica, en la moral, en la teoría del conocimiento, en la lengua cotidiana, en la tradición literaria. Hegel mismo en su obra, e incluso en la *Estética*, usa el término en varios sentidos. A pesar de ello no es difícil establecer, dentro de los límites de la filosofía hegeliana del arte, una acepción clara y exclusivamente estética para el término: las lecciones contienen una teoría del ideal y de sus funciones en la constitución del arte, que es relativamente independiente de otros usos de la misma palabra. Veremos en seguida que este significado estético de lo ideal no es ni simple, ni se puede expresar en una fórmula breve, aunque sí pensar a propósito de las funciones que le caben en la fijación del concepto de arte.

2. *La doctrina del ideal.*

Toda existencia presupone, en cuanto verdadera, a la idea,⁵ pero en tanto que particular, limitada, o forma finita de la idea, a la actividad de ésta. La cual actividad, sostiene Hegel, es dialéctica, usando la expresión en sentido estricto para decir que esta actividad consiste en negarse la idea en su propia infinitud para existir, y en existir, para retornar en sí plenamente realizada. La “infinita, absoluta negatividad” es el momento de “la actividad de la idea en que se niega como infinita y general para [hacerse] la finitud y particularidad, y suprime [*aufheben*] también esta negación, para restablecer así lo general e infinito en lo finito y particu-

5. *Ae.*, I, 116-7.

lar".⁶ El ideal o lo bello artístico es, como existencia de la idea⁷ un resultado de dicha negatividad, algo particular, por ende; pero también es el medio a través del cual se ejerce la negación "posterior" o "segunda", la que establece a la idea en la finitud, o la restablece. La particularidad del ideal se hace valer de muchos modos en la *Estética*, a pesar de que Hegel no ofrece una explicación sistemática del tránsito de la idea a su existencia. La fórmula más general para decir los efectos de la negatividad en la constitución del ideal nos parece ser la que afirma que éste es la unidad de dos mundos que antes se han separado y determinado cada uno plenamente en su aislamiento.

La separación de lo absolutamente concreto en dos, tanto como las sucesivas diferenciaciones que han de concurrir para que se pueda hablar de "mundo", o todo articulado de diferencias particulares, son ejemplos de los límites debidos a la negatividad que cualquier existencia como tal presupone. "Tal como el hombre es en sí una totalidad subjetiva y por ello se encierra frente a lo que queda fuera de él, también el mundo externo es un todo coherentemente relacionado y completo. Aunque excluyéndose, los dos mundos están relacionados esencialmente y nada más que en su conexión forman la realidad concreta, cuya representación constituye el contenido del ideal."⁸ Algo indeterminado, ya sea por abstracto, ya sea por estar insuficientemente desarrollado, no puede ser llamado ideal, o bello en sentido artístico. Tampoco el mundo separado de la subjetividad o la subjetividad amundana, si es que fuera dado representarlos o imaginarlos de este modo. El ideal, determinado como existencia subjetivo-objetiva está, además, trabajado interiormente por la negatividad posterior por cuanto, desde el punto de vista de la idea, no es un cabo sino un medio (*Mitte*) de su proceso de manifestación sensible. Este proceso termina en la individualidad, que es la plenitud concreta de la determinación creciente. Por eso, aunque no lo parezca a primera vista, la definición del ideal como unidad de los dos mundos coincide, en su sentido básico, con la que lo concibe como individualidad plenamente lograda. La individualidad es el resultado "terminal" de la negatividad que la idea ejerce sobre sí, el punto en que se abre la posibilidad del retorno hacia la idea absoluta: la generalidad original no admite ya una especificación más acabada. El ideal, sostiene Hegel, depende estrictamente de su condición de "realidad esen-

6. *Ae.*, I, 76.

7. *Ae.*, I, 240.

8. *Ae.*, I, 242; *cf.* 158.

cialmente individual".⁹ Ni cualquier mundo objetivo ni una subjetividad indeterminada, formando entre ambos algún tipo indiferente de unidad que careciera de carácter propio, pueden ser ideales, sino que sólo lo será la unidad de un cierto mundo con una subjetividad que no se deja sustituir por ninguna otra. La relación misma también está sometida a condiciones estrictas: una singular manera de encuentro entre lo subjetivo y lo objetivo es la que le interesa a la filosofía del arte, y no cualquiera de las muchas formas posibles de relación prosaica entre el hombre y el mundo.

En suma, el paso de la idea al ideal significa que las lecciones, apenas comienzan a tratar de él, introducen copiosos materiales empíricos en el discurso y la argumentación; apelan a lo que sabemos del curso general de la cultura, sugieren que ciertos momentos del concepto coinciden con las aspiraciones y las obras de determinados pueblos o épocas históricas. Definido el ideal como existencia de la idea, parece que nos encontramos en el nivel de los hechos, y que sabemos cómo hemos llegado allí. Pero esta apariencia carece de una justificación satisfactoria en las páginas precedentes. Desde luego, como ya hemos mencionado, el problema metafísico de la realización de la idea queda, en buena medida, pendiente. Podemos conformarnos, claro está, con pensar que no es asunto de la estética resolverlo. Pero, además, el plano del ideal no es, como veremos, el del arte. La determinación progresiva continúa en el seno del ideal; éste resulta ser, aun como existencia, menesteroso todavía de una definición más acabada. Esta necesidad es la que da lugar al paso del ideal al arte en sentido propio. A pesar de estar situado el ideal de este modo entre la idea y el arte, Hegel procede a explicarlo mediante incursiones anticipativas en nuestra experiencia del arte, de su historia, de la variedad de las artes. Dado que el proceso de determinación creciente que pretende explicar de este modo es un proceso teleológico, puede ser que las anticipaciones sean inevitables; las encontramos, por lo demás, en todas las obras de Hegel y constituyen una característica persistente de su manera de pensar y de exponer su pensamiento. Aun sin entrar a discutir el problema metódico general, diremos, a propósito de este aspecto de las lecciones que, debido a que el ideal es presentado, en parte, recurriendo al arte, el tránsito de uno al otro se oscurece en la misma proporción en que el filósofo se vale de este procedimiento. De manera que también de este paso se puede decir lo que afirmamos

9. *Ae.*, I, 80; cf. 81-2, 158, 232.

antes sobre el que lleva de la idea al ideal: el surgimiento de la diferencia que separa a un plano del otro, o el resultado de la negatividad de la idea, no quedan clarificados como cabría esperar. La doctrina del ideal es, a pesar de ello, una de las partes más importantes e instructivas de las lecciones. Es necesario, para apreciarla, situar adecuadamente su función respecto del concepto de arte, del que el ideal parece a veces completamente separado, mientras otras da la impresión de coincidir con él hasta la confusión más completa.

Ideal es llamado cuanto tiene una relación directa con la idea; esta es su acepción generalísima. De preferencia lo dice Hegel de lo que exhibe los efectos de su acción configuradora, y es ocasión de su presencia manifiesta. En esta acepción amplísima del vocablo se le oponen lo informe y desorganizado, lo oscuro y oculto, lo que no es contemplable ni cognoscible por azaroso, indeterminado o indiferente al sentido. Lo ideal, en una acepción más estrecha y más precisa, está ligado, en la filosofía de Hegel, a la esfera del arte, y no, como es más usual, tanto en el lenguaje ordinario como en el de la tradición filosófica, a la ética, a lo que inspira y guía a la actividad en tanto que moralmente buena. La adscripción artística de lo ideal dice mucho no sólo acerca de la filosofía del arte de Hegel, sino también de su metafísica de la idea absoluta.

Si entre todas las posibilidades y actividades humanas es precisamente el arte aquel que es ideal en sentido propio, ello se debe a que Hegel concibe a la idea absoluta como esencialmente artística. "... el maestro de obras que trabaja interiormente a la historia [es] la idea absoluta, eterna..."¹⁰ Pero no es ésto lo que nos ocupa ahora. Que la esfera ideal propiamente tal sea el arte quiere decir que todos los niveles ónticos "previos" a la primera de las formas del espíritu absoluto, la naturaleza toda e incluso la vida humana en sus numerosos aspectos prosaicos, que vimos antes, son relativamente reacios y opacos a la idea. El arte es el primer dominio en que la idea opera y se expone sin limitaciones mutilantes o impedimentos falsificadores: en el arte la idea se hace concreta y se torna intuible de una sola y a la misma vez. Aunque el arte ocurre o se realiza en un dominio de entes particulares, tal como materiales específicos, personas, actos circunstanciales, obras en cada caso peculiares y propias de un lugar y una circunstancia determinados, la idea absoluta se hace allí presente en su verdad como si hubiese alcanzado ya su libertad y pureza finales. El principio metafísico infinito,

10. *Ae.*, II, 425 s.

creador y libre, origen, motor y meta del proceso universal, viene a ocurrir en medio de las cosas y muestra, de una manera que es una anticipación de la plenitud última, su identidad con lo que permanentemente parece ser sólo su instrumento, pretexto y exterioridad. Lo ideal, en su acepción estética, es la primera etapa en el camino cuya meta es la unidad de la idea con lo particular y finito.

Las lecciones sugieren con frecuencia que para Hegel el concepto de arte ideal está tan cerca de ciertos motivos teológicos cristianos como de la metafísica de la idea. Es muy posible que, como se ha sostenido en nuestro siglo, la metafísica y la teología cristiana sean, en último término, inseparables. El mismo Hegel consideraba imposible dividir a una de la otra. Como quiera que se piense al respecto, es claro que lo ideal, en el contexto de esta filosofía del arte, se nos insinúa a menudo como inspirado por la doctrina de la encarnación en el sentido de la teología cristiana. Hay una clara y recurrente analogía entre las explicaciones del ideal como realización de la idea en la existencia, o su paso a la finitud determinada, y la doctrina del Hijo de Dios que se hace hombre.¹¹ La entrada y existencia real de Dios en este mundo, según la enseñanza del cristianismo, equivale, nos dice el Hegel juvenil, a la reconciliación amorosa de los dos mundos, de éste y del prometido, los cuales parecían antes de la encarnación estar separados por una distancia insuperable. La vida de Cristo, su espíritu en medio de los hombres y las cosas, son el testimonio de que no hay dos mundos esencialmente ajenos y divididos entre sí. En la *Estética* nos encontramos con que el ideal es, precisamente en tanto que proveniente de la idea, la revelación de que la idea absoluta y la finitud sensible son conciliables, o mejor aún, idénticas. "En el arte... se trata... de la reconciliación del absoluto con lo sensible y fenoménico, de una exhibición de la verdad..."¹² El concepto hegeliano de arte sería teológico —metafísico en el sentido de que la teoría se deja guiar en varios aspectos por la analogía entre la irrupción de lo divino en este mundo y la acción de la idea a través de un mediador.

11. «Sólo al espíritu le es dado imponerle a su exterioridad el sello de su propia infinitud y de su libre retorno a sí, aunque penetre a causa de ella, en la limitación.» *Ae.*, I, 157. «...Es el espíritu el que se encarna...» *Ae.*, I, 168. Más de una vez ha llamado la atención el uso reiterado de la palabra «encarnación» y ciertos pasajes de la *Estética* sugieren que para Hegel había algún tipo de parentesco entre arte y encarnación. B. Bosanquet, por ejemplo, en *Three Lectures on Aesthetics*, Macmillan, London, 1915, sostiene que para Hegel la relación entre imaginación artística y materia es como la relación del alma con el cuerpo. *Cf.*, asimismo, G. Vecchi, *op. cit.*, p. 127, nota 5.

12. *Ae.*, II, 586.

Pero los contactos entre la concepción del ideal y la doctrina religiosa de la encarnación son más estrechos de lo que hasta aquí parece. El lugar central que en el desarrollo del concepto de arte desempeña la figura humana, cuya representación es la posibilidad más propia del arte en general y en la que se inspiran las descripciones hegelianas de la obra de arte, está directamente relacionada con la analogía entre encarnación e ideal. No hay en la naturaleza nada que sea de por sí ideal en sentido artístico, como lo es, según Hegel, la figura humana. En el *Sistema de la Filosofía*,¹³ sostiene que el cuerpo humano no se presenta como pura exterioridad, sino que en vez de a sí propio exhibe, más bien, al alma. Ella encuentra en su corporeidad "su libre figura, en la que se siente y se hace sentir; tiene en el cuerpo, como que es la obra de arte del alma humana, su expresión patognómica y fisiognómica". Allí donde lo corporal se hace inmediatamente perspicuo en su presencia, y comprensible debido a su figura, tenemos un ejemplo eminente de idealización. Tomado abstractamente por su lado sensible, el cuerpo no tiene por qué tener sentido alguno o hacerse sentir como entendible. Pero la figura humana muestra al alma como Argos, dice Hegel, cuyo cuerpo estaba todo cubierto de ojos, en los que se ve lo que dicen. Lo mismo debe ser la obra de arte ideal, en la que la exterioridad transparenta significado. En este sentido la belleza natural del cuerpo humano, que reside en la coincidencia perceptible de lo externo y lo interno, prefigura la belleza artística: cuando ideal, funde en uno la figura y el espíritu tan acabadamente como en la naturaleza el alma encarna en su cuerpo y como éste la pone a ella de manifiesto. Cuando el arte se hace capaz de representar la encarnación del alma en el cuerpo humano, produce el tipo de obra perfecta, pues representa bellamente en una figura singular a la belleza misma. Este cumplimiento pleno del ideal constituye la forma clásica o perfecta del arte. Históricamente lograda por los griegos, culmina en la escultura y la poesía dramática, que presentan a la figura humana en reposo y en acción, respectivamente.

Para mencionar una última ilustración de las conexiones del concepto de arte con la representación cristiana de la encarnación en general, y la encarnación divina, en especial, recordemos un rasgo que pertenece no sólo a la filosofía del arte, sino al pensamiento hegeliano en su conjunto. La escultura griega produce una obra de significado universal desde que muestra en forma directa y palmaria la reconciliación de la

13. WW., n.º 411, pp. 245-6.

corporeidad humana con lo divino: las figuras escultóricas son las de los dioses de la religión griega, presentados de manera que la idealidad natural del cuerpo humano, potenciada y puesta de manifiesto por el arte, es divinizada. Los dioses olímpicos, criaturas del arte en su etapa ideal o eminentemente ideal, son la unidad reconciliada o bella, que es lo mismo, de los hombres y de los dioses; la figura humana es exaltada por el arte a la condición de templo del dios.

En este sentido, piensa Hegel, el arte ideal anticipa, dentro de lo que cabe, la encarnación del Hijo de Dios, o su presencia entre los hombres como uno de ellos. Esta participación del arte en la historia que pone en juego los más altos intereses de la humanidad, tiene su precio: una vez que lo divino irrumpe en la historia con la venida de Cristo, ¿qué sentido podría tener la representación artística de lo que ha ocurrido realmente? El cristianismo significa el fin de la época eminentemente ideal del arte, y con su vigencia histórica se inicia el período romántico del arte, que es, como la forma preclásica, uno en que lo ideal ya no puede cumplirse a cabalidad. El espíritu divino en medio del mundo, la conducta de Cristo, son la reconciliación efectiva de lo que más separado y remoto parecía y la espiritualidad que en esta encarnación se manifiesta, a diferencia de la del alma humana, está por encima de las posibilidades de configuración del arte. El cristianismo es el comienzo del fin del arte en la teoría de Hegel precisamente porque según ella la misión y las posibilidades del arte están pensadas como apenas diferentes del sentido de la encarnación en la doctrina cristiana. Cuando la irrupción de la infinitud en la historia de la humanidad se perfecciona, el arte, entendido en más de un sentido como un anuncio y ejercicio previo de esta posibilidad, no tiene por delante más que la etapa de la progresiva desencarnación de lo que lo sobrevivirá. Pues, garantizada la reconciliación fuera de la esfera estética, y manifiesto el espíritu infinito al que ninguna figura puede hacer inmediatamente presente, el arte recorre aún las dimensiones "menos sensibles" de la materialidad, para acabar saliendo del todo de ellas, y agotando así sus propias posibilidades de seguir siendo lo que fue. A este proceso de la progresiva desecarnación del arte, su último período o etapa post-ideal, lo llama Hegel el del arte romántico: consiste, desde el punto de vista que estamos destacando, en la creciente desproporción entre el espíritu manifiesto y las posibilidades de darle una presencia sensible adecuada. El angostamiento de estas posibilidades es la debilidad y desaparición del ideal.

Si lo ideal recibe su nombre y algunos de sus rasgos por su origen

en la idea, otros caracteres suyos le vienen del papel de mediador entre la idea y el arte que Hegel le asigna. En efecto, lo ideal es presentado en las lecciones como un conjunto de condiciones del que depende que haya algo así como arte grande y verdadero. Estas condiciones han existido de hecho, en rigor, sólo una vez; además, han durado poco tiempo y han tenido vigencia entre los miembros de un grupo humano muy pequeño. En efecto, arte bello o ideal, que es decir lo mismo, no puede haber más que en un mundo dotado de ciertas características que la noción de ideal establece. A la humanidad no le es dado convertirse en creadora artística y receptora de un arte capaz de iluminar y conformar la vida, sino a condición de que un cierto tipo de fantasía visionaria sea el modo de espíritu más alto que en ella alienta. Según Hegel se puede formular teóricamente con toda precisión cómo son los hombres artísticos en sentido cabal una vez que tenemos un concepto claro de la naturaleza ideal del arte.

Pero el ideal restringe también en otras direcciones la posibilidad del arte. Sólo algunas de las que llamamos artes en el lenguaje ordinario son capaces de cumplir con las condiciones que la conexión del arte con la idea impone a éste, de alcanzar la universalidad de la visión, la victoria total sobre la conflictividad de las cosas que la belleza supone, la amplitud de los efectos sobre la vida humana y el proceso conjunto de cuanto es, que a la idealidad corresponden. Artes incapaces de configurar un contenido sustancial, como Hegel llama a la idea convertida en tema de una obra humana,¹⁴ no son ideales ni, en general, podrían interesar decisivamente a la filosofía; para que ésta pueda forjar un concepto de arte, su objeto ha de conformarse con las condiciones de la idea, que son también las de la racionalidad. Como delimitador de la posibilidad del arte, el ideal fija un ámbito bastante estrecho fuera del cual no puede haber aquello de que trata la ciencia estética. Estos límites son de muy diversos tipos, y se multiplican a medida que las lecciones introducen nuevas determinaciones en el concepto de arte. A modo de ejemplo digamos sólo que el ideal como conjunto de las condiciones de posibilidad del arte le niega la calidad de época artística tanto al mundo actual como a vastas etapas del pasado de la humanidad.

14. «Sustancia» en la *Estética*, es, en último término, lo mismo que idea o espíritu absolutos (*Ae.*, I, 146 s.) — pero «sustancial», se dice, especialmente, de lo que le da duración, consistencia (*Bestand*) al mundo de la acción moral individual: de los poderes que lo gobiernan (*Ae.*, I, 197), de su significación verdadera (*Ae.*, I, 362), y también del contenido moral de la acción heroica (*Ae.*, I, 217-22).

Determinadas maneras humanas de habitar y de comprender el mundo y la existencia, son incompatibles con el arte. Sólo lo que corrientemente llamaríamos un cierto tipo de artista, lo es en sentido estricto; nada más que algunos "públicos", algunas materias naturales, algunos sentidos de la percepción, pueden adecuarse debidamente a las exigencias de la idealidad.

Esta función del concepto de lo ideal en las lecciones hegelianas, les imparte lo que ellas tienen de normativa, de preceptiva estética. El ideal, que es la regulación efectiva, fáctica, del arte por la idea absoluta, condiciona los diversos aspectos del arte al mismo tiempo que le traza los límites al objeto de la teoría estética. Pero el carácter preceptivo de la teoría no sólo no prevalece en la filosofía del arte de Hegel, sino que constituye un aspecto subordinado de la misma. Las fuentes metafísicas de las que la teoría depende, orientan al discurso a decir no tanto cómo las cosas deben ser y suceder, sino cómo, necesariamente, son, de acuerdo con el único orden racional que lo domina todo. También el punto de vista empírico, del que proceden tantos aspectos de las lecciones, es ajeno a los conceptos normativos y a la formulación de reglas y preceptos. Sólo a partir de la idealidad del arte se origina una cierta tendencia normativa, la cual nunca pretende, sin embargo, regular la práctica futura de las artes, sino decir solamente cómo tuvieron necesariamente que ocurrir las cosas para llegar a ser como ahora sabemos que son.

Lo ideal, en el sentido estético de la expresión, posee en las lecciones tres significados básicos, y, de acuerdo con ello, desempeña otros tantos papeles principales en la teoría. Hemos hablado ya del ideal en cuanto primera realización reveladora de la idea, o su existencia bella, y del ideal como mediador entre la idea y el arte, entendiendo que la mediación consiste, en este caso, principalmente en fijar el conjunto de las condiciones para que la idea se haga sensible sin desmedro de su plenitud, o, lo que es lo mismo para Hegel, se realice artísticamente. El tercero de los significados de lo ideal artístico está ligado a su función de "sustrato" de las determinaciones "posteriores" que, concretando de modo acabado al ideal, constituyen al cabo el concepto de arte. Las tres formas fundamentales del simbolismo, el clasicismo y el romanticismo, son modificaciones del ideal; a la segunda parte de la *Estética*, el editor de las lecciones la tituló "Desarrollo del ideal en las formas particulares de lo bello artístico",¹⁵ y el título tiene amplia base en los textos que

15. *Ae*, I, 293.

poseemos. "Lo mismo que la idea, también la idea de lo bello es una totalidad de diferencias esenciales, que deben surgir como tales y realizarse. En conjunto podemos llamar a esto las formas particulares del arte, pues se trata del desarrollo de lo que contiene el concepto de ideal, que alcanza la existencia mediante el arte."¹⁶

De la misma manera concibe Hegel el próximo y último paso de la especificación del ideal: a las formas artísticas ideales, que la filosofía considera primero aparte de los materiales que distinguen a unas artes de las otras, para mayor claridad de la explicación, les falta el lado de su realización externa. Hegel le dedica la tercera parte de la *Estética* a la "determinación externa del ideal".¹⁷ Pues lo que le falta hasta aquí tanto a la consideración primera dedicada a "lo auténticamente bello y el arte verdadero, al ideal en la unidad aún no desarrollada de sus determinaciones", como a la segunda, cuya mayor concreción no afecta de hecho sino al contenido, o a "las visiones universales de lo divino y lo humano", es la "realidad en el elemento de lo exterior". "Tenemos que examinar, en tercer lugar, esta esfera de la obra de arte que se realiza en el elemento de lo sensible."¹⁸ Como se puede ver, a diferencia de su definición como idea existente¹⁹ y condición de posibilidad del arte, el ideal constituye el lugar de inherencia de las particularidades que forman parte de la realización y la revelación de la idea.²⁰ La exploración completa del ideal nos conduce al concepto de arte, pero no sólo a la noción general del mismo, sino al despliegue de todas las diferencias que el concepto reúne: el arte como conjunto de sus formas y sistema de las artes particulares, en especial, y como definición minuciosa de cada forma en su peculiaridad, y de cada arte en la suya.

La determinación progresiva en el seno de lo ideal es el proceso de la realización de la idea como arte, y abarca, por lo mismo, también la reflexión acerca de la fecundidad del arte, de la irradiación de sus efectos sobre todo el ámbito del mundo, de la vida humana. Pues la idealidad del arte es la raíz de su efectividad. Tal como la vida,²¹ que es la forma inmediatamente "previa" de la idea absoluta en la jerarquía de sus realizaciones, según Hegel, el ideal es un proceso de aquéllos que

16. *Ae.*, I, 295; *cf.* II, 7.

17. *Ae.*, I, 175.

18. *Ae.*, I, 7.

19. *Ae.*, I, 80.

20. «Tal como la idea, también la idea de belleza es una totalidad de diferencias esenciales, que deben surgir como tales y realizarse.» *Ae.*, I, 295; *cf.* 296.

21. *Ae.*, I, 122-8.

incluyen su término final en sí, y éste no puede llegar sino después que se han efectuado todas las consecuencias que forman parte de su desarrollo completo. Son procesos que, a fuer de fructíferos, se consumen a sí mismos. La realización plena del ideal, que resulta de su determinabilidad como arte, prefigura los límites del arte, su finitud, junto con su posibilidad. El arte cambia al hombre y al mundo, es un cambio del espíritu, operado por él en sí propio; pero apenas enterado su cometido se ve privado de ulterior destino. Antes de considerar al ideal como lugar de este proceso de determinación, nos detendremos en su papel de condición de posibilidad del arte en general, a propósito del cual la *Estética* ofrece algunos de sus pasajes más originales y brillantes.

“Ya vimos que el arte debe, antes que nada, poner a lo divino en el centro de sus representaciones. Pero lo divino, considerado sólo en su unidad y universalidad no es, esencialmente, más que para el pensamiento —en sí mismo es ajeno a la representación (*bildlos*)— y se sustrae a la actividad conformadora y figurativa de la fantasía.”²² Aunque se ofrezca de una manera al pensamiento, y de otra a la imaginación, lo divino está por doquier y, en especial, según la convicción cristiana de Hegel, en la intimidad del hombre y en sus actos.²³ Todo cuanto mueve las profundidades del alma, lo que tiene poder sobre ella, los grandes sentimientos, las pasiones e intereses de los hombres, “esta vida concreta constituye la materia viviente del arte, y lo ideal es su representación y expresión”.²⁴ Si bien este asunto, el más propio del arte, puede ser encontrado y representado en conjunción con muy variados sucesos, situaciones, personas y cosas, estos elementos a propósito de los cuales el asunto se despliega y configura, son admisibles con tal de que no empañen su identidad y auténtica condición. De no cumplirse esta condición se arruinaría la posibilidad misma del arte, la cual depende enteramente de que el asunto ideal adquiriera una presencia fantástica adecuada e inmediatamente accesible. Hablando, por ejemplo, de la tragedia, dice Hegel: “... el tema auténtico de la tragedia original es lo divino... tal como penetra en el mundo, en la acción individual, pero que ni pierde su carácter sustancial en esta realidad, ni se ve convertido en lo contrario de sí mismo”.²⁵

En la configuración artística de lo divino, o del espíritu —“Dios es

22. *Ae.*, I, 176.

23. *Ae.*, I, 40.

24. *Ae.*, I, 176; cf. 89, 577-80; II, 16, 495.

25. *Ae.*, II, 548.

espíritu..."—²⁶ ha de lucir, en primerísimo término, su absoluta independencia. Las artes sólo serán bellas, o adecuadas a las exigencias del ideal de que dependen, si el contenido sustancial que configuran luce inmediatamente en su libertad y autosuficiencia; la presencia actual ha de coincidir con la libertad manifiesta, no obstante la plena determinación sensible de esta presencia. Hegel insistirá siempre con vigor sobre esta exigencia de la idea: lo divino se funde con lo sensible, pero nunca se confunde con ello; entra en la particularidad y en la finitud, pero no se disuelve o pierde en ella. La importancia que este motivo doctrinal posee en la *Estética* es tan grande, que proporciona una de las claves de la marcada preferencia de Hegel por el arte clásico en general. La pericia clásica en la representación de lo majestuoso, de la grandeza tranquila e incuestionada, prueban, para el filósofo, la superioridad de las formas clásicas. Recordemos, asimismo, la predilección hegeliana por la escultura griega, cuya obra es la configuración plenamente determinada de dioses al mismo tiempo serenos y libres, actuales y vivaces, aunque siempre mantenidos a cierta distancia de lo anecdótico e idiosincrático. En los dos casos, el del arte clásico en general, y el de la escultura griega, se cumplen a cabalidad la condición de que la presencia ideal de lo divino manifieste su independencia.

Pero el anterior no es más que un ejemplo: la idealidad del arte, concretamente considerada, no se deja descomponer en una serie de normas como ésta, y ni siquiera consiste en un sistema de reglas abstractas. La unidad de la idea, que coordina las diversas exigencias del ideal, se hará valer, más bien, en la forma de una condición general que contiene en sí a todas las otras condiciones: el arte es compatible nada más que con un cierto tipo de mundo, piensa Hegel. Junto con el mundo exigido se coordina un cierto modo de conciencia, una visión universal de las cosas, o una *Weltanschauung*, como ya dice Hegel. Es precisamente este estado total del mundo y la conciencia, considerados como condición de la belleza artística, el que hace posible el progreso del concepto de arte. El ideal como estado del mundo se hace valer a propósito de cuanto queda comprometido en la representación artística: la personalidad y la conducta humana, las situaciones y las posibilidades que en determinadas circunstancias se ofrecen o se cierran, las distintas caras de la vida social, política y familiar. La idea, en suma, no abandona al acaso nada de lo que atañe al arte y desde que determina su sentido

26. *Ae.*, I, 40; cf. 91, 101.

hace posible también los ajustes sucesivos hasta que el mundo, que es condición del arte, queda representado e iluminado por éste, convirtiéndose en el asunto sustancial de lo que antes ha producido.

El mundo propio del arte, en la doble acepción de la frase, que designa al mundo apto para ser representado y al que brinda la oportunidad de la creación artística, es el que corresponde al ideal o cumple plenamente con sus requisitos. Hegel lo explica desde dos puntos de vista: primero se trata de un mundo en el que predomina el equilibrio y la quietud, y luego, de uno marcado por el movimiento y el conflicto. Se supone que se trata de uno y el mismo mundo, aunque en la explicación las dos perspectivas están sólo precariamente conectadas entre sí. De manera que debido a las características de la exposición dedicada al estado del mundo que corresponde al arte, se insinúa algo así como una división en el ideal, la cual es incompatible con cuanto Hegel afirma acerca del tema. Este esbozo de escisión del ideal no puede ser descartado como insignificante pues en la última parte de la *Estética* descubrimos que es síntoma de un problema más general. De ambas cosas trataremos más adelante. Por el momento tenemos que recordar los caracteres del mundo del arte, pues es en él donde se encuentran incluidas de manera concreta las condiciones ideales de posibilidad del arte. El ideal se despliega, en primer término, como mundo sereno, armónico, en el que los poderes que gobiernan su curso subsisten unos junto a los otros. Los conflictos entre estas potencias no afectan ni la existencia ni la majestad segura de cada una de ellas. La fantasía artística intuye a estas fuerzas independientes y universales, no en su forma abstracta o como nociones generales, sino como individuos libres, bellos y espirituales, que forman entre todos el círculo sociable de los dioses olímpicos.²⁷ La unidad de lo divino, aún no concebida en su rigor y pureza, está distribuida, repartida, entre los diversos integrantes de este círculo completo. Forman sus miembros un cenáculo que gobierna el cosmos; pero a la vez constituyen una multitud de dioses que puebla el mundo, consagrándolo. Todo está lleno de dioses, e iluminado, enaltecido por ellos. El arte está en el rigor y en el centro de este mundo de la belleza, como no hubo nunca otro antes y no volverá a haberlo. El arte constituye su verdad y la forma más alta del espíritu mientras este mundo dura.²⁸

27. *Ae.*, I, 176-8.

28. ¿Ha llamado alguna vez la atención que Hegel no le concede prácticamente ninguna importancia a la filosofía en sus diversas interpretaciones del mundo cultural griego? En las lecciones de historia de la filosofía trata con detalle y gran interés del origen de la

Dentro de este orden y en el nivel de la experiencia, "lo ideal muestra su efectividad en que cualquier contenido sustancial que satisfaga a los hombres, posee siempre la fuerza de imponerse sobre lo meramente particular de la subjetividad. Debido a ello, lo que hay de singular en el sentimiento y en la acción, queda liberado de ser puramente casual, y resulta posible representar a la particularidad concreta concordando mejor con su verdad interna auténtica".²⁹ En el mundo de que ahora se trata, la exterioridad de la conducta, de la voluntad, de los intereses y de las pasiones, es la propia de cada caso y momento, una exterioridad que se adecúa perfectamente a la significación íntima que los anima. Este es el sentido que tiene la expresión "mundo de la belleza" con que, como vimos antes, Hegel caracteriza a aquella situación universal en que el arte es la más alta posibilidad de los hombres y, a la vez, el comienzo del último estadio del espíritu en proceso de hacerse y manifestarse. La perfecta perspicuidad de lo externo que coincide con la cabal exteriorización de lo interno, es la belleza; o, mejor dicho, ella es la anulación de la diferencia entre dentro y fuera.

Pero también el mundo movido por su conflictividad intrínseca es, en ciertas condiciones, un mundo artístico. En este segundo caso, el choque de los poderes universales en juego que decide del *Weltzustand*, o estado general de las cosas, debe cumplir con ciertas condiciones para no destruir, de paso, la posibilidad de realización del ideal. El mundo agitado por un enfrentamiento de las potencias que van a decidir su curso, es, en cuanto las características de la situación proceden del ideal, lo que Hegel llama *die Handlung*, la acción. La palabra "acción" tiene, en este contexto, el sentido peculiar que adquiere cuando se la dice de las formas dramática y épica de la poesía, y, muy en especial, de la tragedia.³⁰ La acción trágica sólo ocurre en un mundo en el que el heroísmo es viable. Este estado, cuya característica reside en que el mundo, literalmente, se enfrenta, se pone en un cierto estado (*Welt-zustand*) respecto del individuo independiente que tiene algo suyo propio que hacer, y está totalmente decidido a llevarlo a cabo, recibe en las lecciones el nombre de "estado heroico", o mundo de los tiempos heroicos. Hegel explica sus rasgos más importantes contrastándolo con aquél en que

filosofía en Grecia, reconociendo la riqueza de sus logros. Pero llegado el momento de estimar la vida griega en su conjunto, su carácter depende, para Hegel, de la unidad del arte y la religión, o del orden ético bello, que dice la *Fenomenología del Espíritu*, el cual equivale a aquella unidad.

29. *Ae.*, I, 177.

30. *Ae.*, I, 178-240.

domina lo prosaico, como ocurre en el caso de la modernidad, y en el de otras etapas históricas, la de la Roma Imperial, por ejemplo, de que hablamos al comienzo de este estudio. Es preciso, principalmente, que el heroico no sea un mundo todo hecho y establecido en marcos fijos: no deben los individuos que en él actúen, limitarse a cumplir con papeles previstos por las costumbres, las instituciones, las leyes. El curso de las vidas no ha de estar prefigurado ya con anterioridad.

Cuando el estado de cosas reinante ha estabilizado las grandes virtudes y los hechos extraordinarios, reconociéndolos como el fundamento pasado de la normalidad social vigente, no caben ya, en sentido propio, ni la independencia individual, ni la "independencia" de las circunstancias con las que se mide el sujeto de la acción poética. En la sociedad estatificada, las circunstancias son productos de la voluntad y la inteligencia humana, y no constituyen algo por revelarse aún en su sentido propio.³¹ El requerido por el ideal es un mundo en el que está por verse qué es lo posible, qué lo imposible; qué lo bueno y justo, qué lo injusto y lo criminal. En la colisión de la voluntad individual con el estado universal circunstante, ocurre de una vez lo que hace al héroe y lo que define la situación, con todo cuanto forma parte de ella. "... Por un lado, las circunstancias, estados y relaciones externos e internos determinados, sólo se convierten en una situación gracias al temple de ánimo, a la pasión que los capta y que se da duración a sí misma en ellos. Por el otro lado, veíamos que la situación determinada se diferencia produciendo oposiciones, obstáculos, enredos y ofensas, de manera que el ánimo se siente necesariamente inducido por las circunstancias que ha hecho suyas, a *actuar contra* lo que le entorpece y obstaculiza, oponiéndose a sus intereses y pasiones. En este sentido la verdadera acción sólo comienza una vez que aparecen los obstáculos que había en la situación. Pero como la acción que entra en conflicto lesiona a la parte contraria,... provoca a la potencia atacada a volverse contra ella, y de este modo la reacción está inmediatamente ligada a la acción. Sólo ahora, con esto, el ideal ha alcanzado su plena determinación y movimiento. Pues ahora se oponen, combatiéndose entre sí, dos intereses arrancados de su estado de armonía y exigen necesariamente, en su oposición mutua, un desenlace".³²

31. «La diferencia y oposición... entre el estado del mundo y sus individuos es —desde el punto de vista de este estado del mundo— la producción del *contenido esencial* que este alberga; ...» Ae., I, 197.

32. Ae., I, 214.

La condición general de los tiempos heroicos no quedaría bien descrita, sin embargo, si no mencionásemos que, además del conflicto del individuo con lo que le sale al encuentro a su voluntad, a su valor, a su suerte, a su pericia, tiene que haber una esencial unidad entre los agonistas. El mundo heroico es el propio del héroe no sólo debido a que se trata de un orden cuyo sentido alumbrará en correspondencia con la hazaña cumplida; pues, aunque éste es un mundo que se opone frontalmente a los proyectos heroicos, también es uno que se define por esta resistencia, la cual será siempre relativa a aquella voluntad resuelta. Aunque la oposición es un lazo muy sólido entre ellos, hay otra manera de unidad a la que Hegel concede gran importancia. El mundo heroico posee el carácter del héroe por cuanto en éste alientan los mismos poderes universales de que depende el orden de todas las cosas. El héroe y su antagonista son partes de una y la misma totalidad sustancial que se enfrenta consigo, sostiene Hegel. La división y la colisión no son sino la oportunidad en que la común sustancia universal se pone de manifiesto en su movimiento y en sus diferencias internas, el modo como se cumple a través de ellos. El héroe quiere el bien y la justicia, y lucha por ellos como si de él solo dependiesen. Por eso es que, como vimos antes, si hubiera una justicia objetiva establecida y cumpliéndose por medio de sus dispositivos propios, no habría motivo razonable para que el individuo se levantara con todas sus fuerzas contra el orden universal. Pero debido a que el bien y la justicia le parecen al héroe encomendados a la sola fuerza de su brazo, como solía decir uno de ellos, él no ve ni la razón que pueda asistir a sus enemigos, ni tampoco comprende la bondad del mundo que lo alberga y que es, en última instancia, el mismo orden que lo inspira, lo apasiona, y le da sus fuerzas. Nadie actúa heroicamente movido por un propósito arbitrario o mezquino, o a partir de una ocurrencia subjetiva; sino que es necesario estar entusiasmado por uno de esos propósitos que conmueven también a otros. Por eso es que cuando estos otros conocen la lucha del héroe, lo reconocen tanto a él como a su hazaña.³³

La generalidad del *pathos* heroico es, piensa Hegel, la generalidad de los poderes eternos de que depende también el mundo y el curso universal en el cual el antagonismo trágico se resuelve. Las partes comprometidas en el conflicto son ambas justas, consideradas cada cual en sus propios términos, tienen ambas su razón de ser y de actuar como lo hacen.

33. *Ae.*, I, 229.

Lo que las opone es su parcialidad y el desenlace del conflicto sólo puede consistir en la superación de esta parcialidad. "El resultado final del enredo trágico no conduce, al cabo, a otra salida que a la supresión de la parcialidad de los que se combaten mutuamente, aunque la justificación de cada cual ha quedado en evidencia; retorna la imperturbada armonía interna, aquella circunstancia del coro que honra serenamente de igual manera a todos los dioses. El verdadero desarrollo no consiste más que en la superación de las oposiciones como *oposiciones*, en la reconciliación de las potencias de la acción, que tratan de negarse alternativamente en su conflicto. Es imprescindible que ocurra así para que la desgracia y el sufrimiento no sean lo último, sino que lo sean la paz y el contenido del espíritu. Pues nada más que a propósito de un tal fin se hace patente que la necesidad de lo que les sucede a los individuos es la racionalidad absoluta y sólo así queda de veras tranquilizado moralmente el ánimo: conmovido por la suerte de los héroes, pero reconciliado con las cosas." ³⁴

Dicho esto, no resulta difícil ver que los dos mundos del arte, el del círculo de los dioses y el de la acción heroica, son órdenes divinos en cuyo seno se manifiesta, precisamente mediante el arte, este carácter sagrado de la totalidad. No hay ninguna otra mostración alternativa de la divinidad de lo que es, que la que el arte ofrece, y éste no tiene, primordialmente, sino la misión de poner en obra tal manifestación. Cuando desempeña otras funciones, en circunstancias diferentes, se desenvuelve fuera del área de sus mejores posibilidades. Aquella misión bien cumplida, en cambio, lo hace eficaz e insustituible: la que pone en evidencia es la única verdad capaz de guiar y de inspirar. No se podría vivir humanamente sin ella en tales circunstancias, y el arte, piensa Hegel, es esta fuente irremplazable de humanidad. Por tratarse del arte que satisface las condiciones del ideal, Hegel lo califica de ideal a él mismo; mudándole la condición sustantiva al ideal, usa la palabra para designar una cualidad del arte en su momento culminante. Por ser a la vez ordenador de un mundo conjuntamente divino y humano, y verdadero como revelación de este orden, el arte puede ser asimilado a la idea, cuando en realidad es uno de sus resultados, entre otros posibles. Dicho del arte, por ende, "ideal" significa lo mismo que "bello".

Esta sinonimia de lo bello y lo ideal puede ayudarnos, si no olvidamos que tiene una aplicación limitada, a comprender el sentido de algunos aspectos de la doctrina hegeliana del ideal. El arte es bello en cuanto

34. *Ae.*, II, 566.

lucen a la idea, o la exhibe. Lo ideal es, como la belleza, una conciliación de la idea con la existencia, la apariencia, la finitud, lo sensible. Ambas son maneras de nombrar el producto del proceso de la idea absoluta que se somete a una serie de negaciones o limitaciones, mediante las cuales adquiere la particularidad, la especificidad de que inicialmente carece. Que digamos de la idea que se muestra en lo sensible y reconciliada con ello, o que afirmemos que el arte ideal pone de manifiesto, en una obra particular, la divinidad del todo, es decir lo mismo de dos modos diversos. Hay, por lo demás, otras maneras alternativas de expresar la realización artística de la idea: a propósito de todas ellas encontraremos de nuevo la coincidencia de belleza e ideal. Si pensamos, por ejemplo, en la obra de arte y la describimos como la unidad de lo vario producida inteligentemente para la intuición sensible, a poco andar veremos que le conviene tanto el nombre de bella como el de ideal, en el sentido de la concepción hegeliana. Para comprobar que es así, comparemos a la obra con el mundo heroico presupuesto por el arte ideal: también de él se puede decir que es a la vez unitario y variado. Pero la diferencia entre ellos reside en que la unidad del mundo, como expresa reunión de lo vario, no luce de manera directamente intuible más que en la obra. Debido a esta diferencia es que Hegel llama a la obra "bella, ideal" en sentido propio, mientras que si usa estas expresiones respecto del mundo heroico les estará dando una aplicación derivada de aquella acepción original.

Ahora bien, según la teoría hegeliana, esta diferencia entre el mundo del arte y la obra proviene de la intervención de la conciencia, que, seleccionando, depurando y reduciendo el mundo al momento de su definición esencial, ve al producto de esta serie de negaciones como figura individual. En la tragedia, como dijimos ya, la definición del mundo la precipita la acción heroica, el enfrentamiento de la voluntad individual con unas circunstancias que se van a convertir en una situación definida, claramente determinada, en el instante en que el hombre se mide con los poderes universales y los poderes universales lo miden a él. Esta delimitación mutua, que es una condición indispensable de lo que Hegel llama una situación, sólo toma una figura inmediatamente captable en la obra, o gracias a la serie de limitaciones o negaciones que constituyen al arte. Que un momento individualizado del curso del mundo sea capaz de revelar al mundo heroico, de manera que su figuración artística nos lo ponga por delante entero y en su verdad, en eso consiste la idealidad de

ese momento. En él encontramos, reducido a un punto inmediatamente contemplable, la vastedad del tiempo y del espacio, la diversidad de las posibilidades y la fortuna, la dispersión e inconexión de las conductas humanas. Bello o ideal es el todo intuible sin intermediarios que se haga valer por sí mismo en el presente de la intuición; a esto es a lo que Hegel llama, no sin ambigüedad, la presencia sensible de la idea absoluta. Las negaciones que son la condición de esta presencia no se muestran como tales; la experiencia de la belleza y de la idealidad lo es de una figura enteramente actual y perceptible. Sólo el pensamiento conoce en ella a la idea restituida a su entereza primera, superado el trabajoso proceso de las negaciones sucesivas. Pues la manifestación artística bella o ideal en sentido estricto ocurre, no a pesar de las negaciones y límites que la idea se ha dado, sino merced a ellos. Bella o ideal es la idea modificada por su negatividad, la cual a la vez que le procura la existencia sensible o manifestación individual, desaparece con la producción de este resultado.

Hemos estado considerando al mundo del arte que, como inspiración y contenido del arte cumplidamente bello o ideal, representa para la filosofía el caso privilegiado en que el concepto coincide con la realidad histórica. Como examinamos la doctrina del ideal, nos interesa conocer al conjunto de condiciones de que depende la culminación del arte representada por este mundo. No hay otro ejemplo que el griego clásico, creador de la escultura y la tragedia, que exhiba de manera adecuada la regulación del arte por su determinación ideal, y en este sentido el carácter del mundo del arte resulta decisivo no sólo para la doctrina del ideal que nos ocupa ahora, sino también para el concepto del arte. Ahora bien, además de los aspectos ya considerados, hemos de volver a partir de este mundo bello para comprender cómo es que la determinación ideal del arte lo convierte en uno de los modos de conciliación de la conflictividad universal.

El círculo de los diversos dioses reúne a un conjunto de individualidades independientes. A pesar de ello forman entre todos una bien trabada unidad: el círculo consigue albergar a una serie de diferencias plenamente determinadas o figuras individuales, sin que esta variedad destruya el concierto entre ellas. El mundo de la acción heroica consigue un resultado final comparable, aunque en él la diversificación conduce al conflicto trágico, el cual, una vez desatado, es irreversible, y cuyas consecuencias son imborrables. El "monstruo de la disociación", (*das*

Ungeheuer der Entzweiung),³⁵ no penetra en vano en un todo unitario. Pero una de las características peculiares del arte es su capacidad para llevar a la conciencia inmediata a la unidad paradójica de la disociación con la reconciliación que la cura, sin suprimir los resultados diversos que del proceso entero se siguen.

Esta es una posibilidad original del arte; para comprender su sentido y su relación con el ideal conviene tener presente que Hegel no sólo le reconoce gran importancia, sino que destaca lo que otros antes que él han dicho sobre el arte como reconciliación de lo diverso. A Kant le atribuye el mérito de haber concebido al arte como concordancia de elementos mutuamente ajenos o excluyentes. Lamenta, eso sí, el subjetivismo kantiano, que reduce lo estético a los sentimientos de agrado y de desagrado, y convierte a la mencionada concordancia en una armonía del entendimiento y la imaginación.³⁶ Es Schiller, según Hegel, quien expresa en definitiva la verdad acerca del arte, pensándolo como conciliación; aunque haya que esperar la obra de Schelling para que se termine de clarificar la importancia filosófica general de este concepto de arte. "Esta *unidad* de lo general y particular, de la libertad y la necesidad, de lo espiritual y lo natural, que Schiller captó científicamente como el principio y la esencia del arte... pasó luego a ser, *en tanto que la idea misma*, el principio del conocimiento y de la existencia, llegando a reconocerse a la idea como lo único verdadero y real."³⁷ Este pasaje nos muestra que Hegel asocia íntimamente la función reconciliadora del arte con su origen en la idea y con su determinación ideal. Pero, ¿en qué consiste para él la función reconciliadora del arte, pensando que sus lecciones reúnen a la tradición estética kantiano-schilleriana con "el punto de vista absoluto"³⁸ que la metafísica de Schelling le procura a la filosofía del arte?

En cada una de las formas del arte encontramos reunido lo que antes estuvo separado o dividido: en la clásica la figura corporal se ha espiritualizado al punto que se ha vuelto pura expresividad, sin un resto de materia sensible carente de sentido, o desalmada, por decir así. Desde el punto de vista del logro de una unidad armónica no hay nada que supere al ideal clásico, que consiste de la mediación y reconciliación del espíritu con lo otro que él. En este caso lo otro es la exterioridad como

35. *Ae.*, I, 196.

36. *Ae.*, I, 65-9.

37. *Ae.*, I, 71.

38. *Ibid.*

organismo corporal compenetrado por el espíritu.³⁹ En el caso más simple la reconciliación estética consiste en la reunión de lo separado; en el más complicado, en el desenlace o solución del conflicto dramático, tanto del trágico, como del cómico. Así lo dice Hegel expresamente: "... tan necesaria como la colisión trágica es... el desenlace trágico de esta escisión".⁴⁰ "... Es así como a la acción cómica le hace falta un desenlace casi más apremiante que a la trágica".⁴¹ No debemos entender esta exigencia de manera demasiado estrecha, sin embargo. Lo que está en juego cuando Hegel pide que el conflicto dramático acabe disolviéndose, no es la regla especial de un cierto género literario, sino la forma que en relación con este género toma una condición general del arte. A continuación de los pasajes que acabamos de citar, Hegel justifica aquella exigencia de una solución en términos universales: "Pues a la obra de arte sólo le atañe representar lo que concuerda con la razón y la verdad del espíritu..."⁴² Del mismo modo, la condición que se le pone a la comedia la obliga sólo "... en cuanto arte auténtica..."⁴³ La última página de las lecciones repite, una vez más, que "En el arte se trata de... la reconciliación del absoluto con lo sensible y lo fenoménico (*Erscheinenden*)..."⁴⁴

Hemos visto antes que el arte, entendido como la autoinstitución de la idea en la finitud, implicaba necesariamente también a la exterioridad. Eso es lo que significa hablar de una realización de la idea, de una encarnación suya en materiales capaces de alcanzar una configuración individual. "Esta unidad concreta le da a toda la representación un carácter plástico, debido a que lo espiritual no se aísla, interiorizándose..., sino que se hermana y se reconcilia a la perfección con el lado externo de la apariencia sensible, que tiene los mismos derechos que aquél."⁴⁵ Pero, ¿qué significa entender a este proceso como una reconciliación, una unión que, además de salvar distancias y curar oposiciones y conflictos, es una revelación en cuanto pone en evidencia la identidad hasta allí escondida de los elementos comprometidos? Pues todas estas funciones le atribuyen las lecciones al arte en cuanto conciliación. La belleza es un mediador, dice Hegel, "que disuelve aquella oposición y contradicción del espíritu que se funda abstractamente en sí, y de la

39. *Ae.*, I, 520.

40. *Ae.*, II, 549.

41. *Ae.*, II, 554.

42. *Ae.*, II, 450.

43. *Ae.*, II, 554.

44. *Ae.*, II, 586; *cf.* 541, 551, 555.

45. *Ae.*, II, 541.

naturaleza... y que los reconduce a la unidad".⁴⁶ Faltando en la filosofía de Hegel la noción de una materia independiente de la actividad de la idea, la cual, preexistiendo, pudiese ser alcanzada por el proceso de exteriorización de la idea al cabo de su curso, ¿puede tener la reconciliación del espíritu y la naturaleza sensible, que el arte erige en obra, el significado que le cabría en un sistema dualista? Esta pregunta no se puede contestar tajantemente, ya que ambas, la respuesta afirmativa tanto como la negativa, tendrían que ser muy matizadas para dar con la verdad.

Aunque Hegel no sea un dualista metafísico de la materia y el espíritu en el sentido tradicional, en su concepto de las cosas abundan las divisiones de alcance universal. La importancia y atención que su obra le dedica al trabajo de lo negativo pone en un primerísimo plano la conflictividad de las cosas. En efecto, la negatividad engendra la limitación, la particularidad, la oposición y la contradicción, la pugna entre contrarios; los cuales dificultan tanto la armonía y la unidad del todo como si las relaciones de unas partes con otras estuviesen impedidas por diferencias metafísicas sustanciales. De modo que no son necesarios ni el dualismo ni el pluralismo metafísicos para hacer sentir la necesidad de la reconciliación entre lo que ha quedado separado o envuelto en conflictos en el curso del proceso de la diferenciación de la totalidad. Basta, como creemos que ocurre en el caso del pensamiento de Hegel, con que la división y el conflicto sean lo suficientemente graves y profundos, como para que el motivo de la reconciliación adquiera el carácter de meta y cúspide del cumplimiento posible y prometido a todo lo particular por su origen en el espíritu y por la racionalidad universal. El espíritu y la razón garantizan que el desgarramiento y la pugna no son las últimas realidades, sino sólo el medio entre la unidad inicial y la final. Lo que Hegel dice de la tragedia, que la monstruosa división y la lucha consiguiente no pueden ocurrir para durar indefinidamente, vale también para otros órdenes parciales y sus pugnas. El tema de la reconciliación está, pues, directamente en relación con las experiencias de la división y la contradicción. A veces, sin embargo, suscitan el tema la mera particularidad y la consideración especulativa de las diferencias entre las cosas singulares. En efecto, incluso allí donde el filósofo muestra poco interés por la organización dialéctica de un campo de estudio, como ocurre en las *Lecciones de Estética*, conserva sin embargo, su con-

46. *Ae.*, I, 65.

cepción de que la meta a que tienden tanto la realidad como el espíritu en desarrollo, y el mismo pensamiento filosófico en su aspiración sistemática, es la reconciliación.

La reconciliación se prepara todo a lo largo de los procesos que han de concordar entre sí al final. En el caso de la estética, su preparación consiste en que nada entra derechamente y sin más en la esfera del arte, sin hacerse antes a las condiciones peculiares vigentes en ella. Ya sea que se trate de los materiales naturales, que no son artísticos sino que en tanto han sido separados de la naturaleza y transformados, ya de los sentimientos del artista, de su conducta o motivaciones, ya de los temas de la obra, todo tiene que volverse otro en un determinado sentido, para adquirir su lugar en esta esfera. Esta transformación acondiciona para la reconciliación terminal. Por eso es que sólo el pensar filosófico, que ha acompañado a los elementos en su devenir sin perderlos nunca de vista, a pesar de sus renovaciones, puede, al cabo, pensar las síntesis de los términos que fueron efectivamente irreconciliables antes de transformarse. La apariencia paradójica de las reconciliaciones se disipa cuando se sigue la preparación de los términos que se conciertan en el resultado final.

En el terreno del arte, el progreso del acondicionamiento de las partes para su reconciliación, lo concibe Hegel como proceso de idealización. Lo pone en movimiento y lo sostiene la negatividad de la idea. Pero no opera siempre de idéntica manera —muchas cosas diversas concurren para hacer posible al arte, y la idealización tiene, por ello, muchas formas. La negatividad de la idea se diferencia dando lugar a los diversos papeles del ideal; como mediador entre la idea y el arte, como condicionador de la realización del arte en general, de las formas del arte, de las artes particulares. La reconciliación artística no puede, por tanto, ser pensada independientemente de los procesos de idealización por los que previamente pasaron los elementos que en ella se reúnen. Ni tampoco juzgada como concepto de arte o como proposición teórica, aparte del discurso a lo largo del cual se constituyen las diferencias que en ella quedan allanadas. La verdadera reconciliación artística es tan rara que, hablando de la pintura, Hegel concluye, por ejemplo, que el retrato apenas será capaz de cumplir con algunas de las condiciones fundamentales para que la haya. “En la realidad también puede encontrar expresión tal significado; así es, por ejemplo, como no hay rostro que no pudiera presentar el aspecto de la devoción, del recogimiento, del contento, etc. Pero estas fisionomías presentan, además, otras mil cosas distintas que,

o no concuerdan nada con el significado fundamental que se trata de acuñar, o no guardan ninguna relación próxima con él..." "Si comparamos en estas pinturas [las flamencas], que son famosas por la fidelidad natural de sus semblantes, a María o los santos y apóstoles junto a ella [con los retratos de los donantes], encontraremos en los rostros de aquéllos una sola expresión, y todas las formas, la estructura ósea, los músculos, los rasgos en reposo o en movimiento, están concentrados en esta única expresión. El ajuste armónico de toda la formación indica la diferencia entre lo auténticamente ideal y el retrato."⁴⁷

La reconciliación artística tiene sus características propias. Casi todas quedan definidas en relación con la idealidad del arte. El concepto de reconciliación estética es, sin embargo, muy variado, como hemos anotado antes; cambia no sólo por consistir a veces en el simple logro de la unidad, en la superación de la dispersión prosaica o del desorden, y otras en la solución de un conflicto. También varía a propósito del paso de una forma artística a otra, de un material a otro, etc. Pero posee al menos dos o tres rasgos relativamente invariables. Uno de los cuales consiste en que la experiencia de la reconciliación artística, lejos de incluir la conciencia de las difíciles y laboriosas mediaciones que pueden haber precedido a la existencia de la obra, es inmediata, fácil y festiva; más parecida a un regalo que al resultado de un esfuerzo. De este mismo modo posee el artista sus habilidades, como un don que lo pone en una indeliberada armonía con la naturaleza, sus formas y sus materias. La totalidad que la obra ofrece a la intuición exigiría, si se la quisiera alcanzar pensando o actuando prácticamente, un empeño voluntario, y la interposición de muchos pasos puramente instrumentales. La fantasía artística posee naturalmente los recursos para abreviar, facilitar, hacer accesible y amable aún lo más arduo y huido, sin restarle nada, sin embargo, de su sentido y alcance universales.⁴⁸ La entereza que resulta de la conciliación es serena y fácil: "Ya he dicho, a propósito de la pintura italiana, que hasta tratándose del dolor más profundo y el más extremado desgarramiento del ánimo, no debe faltarle la reconciliación consigo, que mantiene, aun en las lágrimas y los sufrimientos, los rasgos del sosiego y la certeza feliz".⁴⁹

De modo que, así mirado, el arte parece un juego que libera y afición a sin consecuencias, aun cuando estén comprometidas en él las

47. *Ae.*, I, 174-5.

48. *Ae.*, I, 275-7.

49. *Ae.*, II, 308.

cosas más graves.⁵⁰ Así, por ejemplo, diremos que la obra que deja ver la conducta apasionada, o generosa, o criminal de un individuo, efectúa una reconciliación cuando la pasión y la conducta exhiben, a la vez que a sí mismas, una posibilidad humana, una manera de vivir de la que no estamos irremediabilmente separados, ni nos resulta del todo ajena. "... La individualidad heroica es más ideal porque no se cumple en la libertad y la infinitud formales, sino que se mantiene unida constantemente con toda la sustancia de las relaciones espirituales que ella trae a la realidad viva, formando con ella una identidad inmediata. Lo sustancial es inmediatamente individual en ella, y el individuo, por eso, sustancial en sí mismo".⁵¹ Aunque fácilmente accesible como un juego, la obra bella toca nuestra intimidad de manera decisiva. Y no porque ofrezca ejemplos, exhortaciones o consejos. Su universalidad no es la de las reglas. En general, nada en el arte nos fuerza ni pretende doblegarnos, y en este sentido no tiene nada que ver con la moral. "... Las potencias éticas universales... no quedan establecidas por sí como leyes del estado, ni como mandamientos o deberes morales...".⁵² Sin obligar, la belleza mueve los sentimientos, la voluntad y el amor del bien; a diferencia de la coacción, que presupone la dualidad entre el que actúa y su deber, entre el hombre y la ley, el arte nos ofrece la visión de su identidad. De manera que, además de proporcionarnos la intuición de una totalidad reconciliada consigo en virtud de su propio orden interno, muda en nosotros la relación que tenemos con nuestra condición y posibilidades, que son parte de aquel orden. Esta es una mudanza de más vasto alcance que la que pudiera lograr ningún mandamiento: nos abre la perspectiva para situarnos respecto de nuestra existencia toda. "Las existencias naturales son absolutamente singulares, aisladas en todo respecto y por todos sus lados. La representación, en cambio, posee la cualidad de lo universal en sí y lo que proviene de ella obtiene la condición de la universalidad, en contraste con la particularidad natural. La representación ofrece en este sentido la ventaja de ser de más amplio alcance y capaz de captar lo interno, de destacarlo y de exponerlo de

50. «Esta apariencia producida por el espíritu es, en contraste con la realidad prosaica dada, ... el milagro de la idealidad, una burla, si se quiere, y una ironía respecto de la existencia natural externa. Pues, cuántos preparativos han de hacer la naturaleza y el hombre... para producir algo parecido;... la representación, en cambio, de la que se nutre el arte, es un elemento blando y simple, que saca de su interior sin dificultad y resistencia, todo aquello que la naturaleza y el hombre en su existencia natural obtienen a costa de amargos esfuerzos.» *Ae.*, I, 164.

51. *Ae.*, I, 189.

52. *Ae.*, II, 560.

manera más visible. Claro que la obra de arte no es sólo representación general, sino su encarnación; pero en cuanto originada en el espíritu y su elemento representativo, tiene que dejarse penetrar por esta condición de la universalidad, no obstante su viveza intuitiva. En esto consiste la mayor idealidad de lo poético en contraste con la más formal del mero hacer [*des blossen Machens*]." ^{52a}

Por otra parte, la reconciliación estética como la entiende Hegel, no sólo ofrece gratuitamente, libera, festeja y exalta junto con devolver lo separado al orden mayor donde se muestra su razón de ser. También exhibe pormenorizadamente la presencia corpórea actual de cada elemento en su cualidad propia e inconfundible. Mientras más cerca de las fronteras externas del arte se encuentra un género del mismo, como ocurre con la poesía dramática, cuyo sentido ya no se apoya en ninguna materia natural en particular, más necesidad tiene ese género de aliarse con otras artes que le den la presencia sensible de la que no puede prescindir. El arte dramático se alía con todas las demás artes para efectuar la representación de la obra.⁵³ La reconciliación artística no se efectúa por medio de la reducción de los términos en ella identificados sino paradójicamente, por medio de la acentuación de su originalidad. "La vivacidad del ideal depende precisamente de que [el] significado espiritual básico que será exhibido sea elaborado cabalmente, pasando por todos los aspectos particulares de la apariencia externa: la actitud, la posición, los movimientos, los rasgos faciales, la forma y la figura de los miembros corporales, etc. De modo que no quede nada vacío ni insignificante, sino que todo se demuestre penetrado de aquel significado." ⁵⁴

La reconciliación de las partes y el todo, de lo uno y lo vario, del sentido y la figura, no ocurre a costa de uno de los términos. Si se tratase de una relación de dominio o sujeción, no cabría concebirla como reconciliación: para que la haya tiene que ocurrir una concordancia que se avenga con la diversidad y la conserve. Si tenemos en cuenta, por ejemplo, que las figuraciones artísticas nunca dejan de ser masivas o coloreadas o sonoras, que nunca desaparecen para dar lugar a lo que dicen, sino que lo exhiben de cuerpo presente, luciendo y brillando, to-

52.^a *Ae.*, I, 166.

53. «Entre todas las artes sólo a la poesía le falta la realidad plena, también sensible, de la apariencia externa...; la poesía dramática necesita... de la ayuda de casi todas las demás artes.» *Ae.*, I, 535; *cf.* 540.

54. *Ae.*, I, 174; *cf.* 155, 417.

mándose el espacio y el tiempo con su corporeidad expresiva, encontraremos en esta coincidencia de la actualidad sensible con la capacidad de mostrar lo remoto y complejo, un ejemplo de lo que Hegel llama reconciliación artística. "En esta reconducción de la existencia externa a lo espiritual, de tal manera que la apariencia exterior se convierta, por su conformidad con el espíritu, en su descubrimiento, reside la naturaleza del ideal artístico... Pero el ideal penetra de igual manera en lo sensible..."⁵⁵ La condición de este tipo de concordancia es, claro está, que tanto lo sensible como la idea cambien hasta hacerse capaces de una reconciliación. Hegel explica los procesos de paulatino refinamiento y selección de la idea, que los preparan para la convergencia en el arte. La reconciliación se efectúa como espiritualización de lo sensible y sensorialización de lo espiritual.⁵⁶

Ahora bien, lo que hace posible las diversas formas de la reconciliación son las funciones mediadora y condicionadora del ideal, de que depende la posibilidad misma del arte. "El ideal es... la realidad que ha sido recuperada de la dispersión en particularidades y casualidades..."⁵⁷ La idea, en cuanto se diferencia activamente sin perder su unidad, es el origen del que procede la reconciliación artística. Pero entre el origen y el arte operan los condicionamientos ideales de que hemos hablado: la determinación de una esfera de temas viables, la definición del mundo del arte, la división entre lo poético y lo prosaico, la preservación de la inmediatez a pesar de la separación de la naturaleza, y otros, dan lugar a los modos de la reconciliación artística. Idealización y reconciliación son expresiones que dicen lo mismo, aunque lo nombran desde puntos de vista diversos. La una nos recuerda sobre todo, a la idea y su poder unificador. La reconciliación, en cambio, es el todo visto desde la disociación y el conflicto que reclaman ser remediados. Dado que el remedio, según Hegel, les viene de la idea, la perspectiva del conflicto no nos saca de la esfera ideal. Una presentación más concreta de los procesos de idealización activa que originan al arte nos ofrece Hegel a propósito de los dos modos de determinación final del concepto de arte. Consisten ellos en la idealización progresiva del contenido del arte, que da

55. *Ae.*, I, 158-9.

56. *Ae.*, I, 49.

57. *Ae.*, I, 158. Con fórmula muy gráfica, Menéndez y Pelayo lo expresa como sigue: «El ideal es, pues, una especie de *purificación*, un Jordán que lava las manchas de lo accidental y de lo externo... Lo ideal es la realidad emancipada del dominio de lo particular y de lo accidental..., uno de sus rasgos más esenciales es la inalterable *serenidad*, correspondiente a una naturaleza que se basta a sí misma.» *op. cit.*, pp. 198-199; cf. 213-214.

jugar a las diferencias llamadas formas; y en la idealización progresiva de las materias naturales del arte. Este último desarrollo produce la diversidad de las cinco artes particulares. De estos resultados de la efectividad del ideal trataremos luego. Antes examinaremos brevemente el concepto hegeliano de reconciliación trágica.

La tragedia pertenece, como variante de la poesía, al modo más complejo de arte; la poesía toda, desde un punto de vista más general que el estético, ya está entre el arte y el pensamiento. La poesía dramática, por añadidura, es la forma más complicada de la poesía. De manera que al hablar del conflicto y la reconciliación trágicos, que a Hegel le interesan más que los cómicos, nos encontramos en los límites de la esfera estética. Conviene tener presente esta posición del asunto tanto para comprender por qué la sección dedicada a la tragedia contiene una teoría de la moral individual —la única que Hegel formuló, y que muchos de sus intérpretes han echado de menos en su sistema. La posición fronteriza es también la razón de la riqueza de la teoría de lo trágico; nuestra discusión sólo puede referirse a un aspecto menor de uno de los capítulos más apasionantes de las lecciones.

Vimos antes que la tragedia trata de lo divino, pero no inmediatamente en cuanto tal, sino como sustancia ética dividida conflictivamente.⁵⁸ Esta escisión es dramática, o se configura como acción; no es un estado, sino un proceso que se despliega en todos los pormenores esenciales de su movimiento entre el comienzo y el fin. A lo largo de su transcurso vemos surgir el enfrentamiento, la colisión entre las fuerzas hostiles, la ruina de estas fuerzas en su parcialidad y la restitución de la totalidad perturbada.⁵⁹ Este es el esquema abstracto, pero no la acción misma como se cumple concretamente. Esta supone a un individuo independiente y su virtud, y también a un mundo en que hay otras fuerzas, otras libertades y virtudes que las del héroe. Hacen falta, además, circunstancias de diversos tipos que van a desempeñar un papel en el curso de las cosas. El conflicto y la colisión, al definirse hasta los últimos detalles, constituyen la determinación del momento y del lugar, de las personas y las pasiones, de la situación y sus posibilidades. Nada queda

58. *Ae.*, II, 548-549.

59. La tragedia en la interpretación hegeliana viene a ser algo así como la analogía abreviada del proceso universal del espíritu, según la concepción del filósofo. El cual se inicia con la caída de la unidad fuera de sí, procede a la particularización mediante la negatividad, y, girando sobre sí en el momento de la determinación plena y manifiesta, retorna a la unidad reconciliada. Aunque según la teoría del arte de las lecciones toda obra debería tener este carácter, es la interpretación hegeliana de la tragedia la que, sin que el autor lo sostenga expresamente, sugiere la analogía.

en la indiferencia, sino que el conflicto se convierte, precisamente, en el punto alrededor del cual se fijan y muestran todas las diferencias, y se define la situación englobante que las contiene.⁶⁰ El mundo heroico es en extremo ambivalente: ⁶¹ es la oportunidad de la realización de la particularidad, que adquiere en la situación plenamente determinada su lugar y su papel. Pero este mismo origen es el que condena a la pronta ruina a lo que acaba de surgir. Es la suerte del héroe, que apenas ha llegado a ser según su proyecto y su pasión,⁶² debe expiar su particularidad como una culpa. Pero no sólo él se pierde por su delictuosa parcialidad, que consiste ante todo en su identificación total con la virtud que representa, y nada más que con ella; con su destrucción se pierde todo lo que se definió a la luz de su hazaña. Muerto el héroe, o habiéndose reconocido culpable él mismo, como Edipo, que decide cegarse para expiar, retorna la unidad.⁶³

¿En qué se diferencia la unidad reconciliada o final, de la primera, de la sustancia ética pretrágica? La trágico reside en que las potencias que buscan destruirse son divinas ambas; que la guerra lo es del bien con el bien: de la familia con el estado, en el conflicto que es el ejemplo favorito de Hegel. De esto depende la concepción hegeliana del desenlace dramático. No podrá consistir éste en una derrota o destrucción final de uno de los agonistas, como sería deseable y "racional" si se tratase de la lucha del bien con el mal. Tampoco resultaría aceptable que el fin dependa de la casualidad, o del azar: una vez que está en juego lo que Hegel llama la "sustancia ética" —el drama es la figura artística de la acción del individuo independiente— el desenlace ideal ha de concordar con la verdad y con el espíritu. "Mediante él [el desenlace trágico] se ejerce la justicia eterna a propósito de los fines y de los individuos, de tal modo que ella restablece la sustancia y la unidad ética con la destrucción de los individuos que han perturbado su sosiego. Pues a pesar de que los caracteres se proponen hacer lo que en sí es valioso, no lo pueden llevar a cabo trágicamente más que contrariando con una parcialidad dañina. Lo verdaderamente sustancial que debe llegar a realizarse, no obstante, no es la lucha de las singularidades. Por mucho que esta lucha tenga su fundamento esencial en el concepto de la realidad mundana y de la acción humana, [lo que debe realizarse] es la reconcili-

60. *Ae.*, I, 196-215; especialmente 197, 203.

61. *Ae.*, II, 552.

62. *Ae.*, II, 561.

63. *Ae.*, II, 552.

liación que permita que los fines e individuos determinados actúen armónicamente sin dañarse ni oponerse. Lo que queda suprimido [*aufgehoben*] con el desenlace trágico, por tanto, es nada más que la singularidad parcial..."⁶⁴

Planteado el conflicto, no hay otro camino que la corrección de la injusticia; ésta consiste, más que nada, en la desmedida pretensión de lo limitado, que busca afirmar absolutamente lo que sólo es justo dentro de su medida. La virtud, fuera de su límite, se desvirtúa. Pero el fin no tiene que ser catastrófico, o la culpa expiada, necesariamente, con la muerte. Puede haber un ajuste entre las pretensiones en lucha, un castigo que el héroe se aplica a sí mismo, una renuncia, un reconocimiento del exceso delictuoso. Como quiera que se acabe definiendo la solución—Hegel se refiere, en principio, sólo a la tragedia antigua—ella tendrá que cumplir con las exigencias generales del ideal, que ya conocemos, y con otras condiciones ideales específicas, que se refieren a la forma dramática de la poesía.

La obra de arte ideal conserva la diversidad. En el caso del desenlace trágico, las fuerzas representadas por los individuos en lucha se mantienen íntegras a pesar de su cambio, que no las afecta en su contenido ético, y se reconcilian entre sí porque se han purificado de la parcialidad de sus representantes individuales. Esta pureza mediante la supresión de lo singular, puede incluir o no a la vida del individuo heroico, después que ha renunciado a la exclusividad de sus reclamaciones. Un ejemplo del segundo caso es el de Edipo, que hace lo justicia en su persona, por propia iniciativa. El desenlace catastrófico, en cambio, restituye la armonía mediante el sacrificio de los individuos. Como quiera, la reconciliación lo es de los elementos éticos de la acción, que son los ingredientes universales, partes de la idea absoluta. Pero la obra ideal no sólo abarca a la diversidad de sus elementos, sino que los deja valer en su particularidad purificada o idealizada; los luce en tanto que separados y peculiares. El valor del contraste y del choque de las diferencias para el arte en general, lo tiene Hegel muy presente siempre. La libertad de las partes está limitada, sin embargo, por la exigencia de unidad; a esta última la *Estética* acepta llamarla ideal sólo a condición de que no se efectúe a costa de la diferenciación antes ganada. "El transcurso auténticamente dramático es el progreso continuo hacia la catástrofe final... Pero ello no significa que la mera precipitación en el avance sea, por sí sola, bella

64. *Ae.*, II, 550; cf. 551-2, 554.

en sentido dramático; por el contrario, también el poeta dramático ha de darse tiempo para que cada situación se desarrolle por sí misma, con todos los motivos que contiene." ⁶⁵ "Para la manera poética de comprender y de configurar, cada parte, cada momento, tienen que ser interesantes y vivos por sí mismos..." ⁶⁶

En suma: la reconciliación trágica restablece la unidad rota debido a que durante la acción se cumplen y exhiben tanto la justificación como la injusticia de las partes en lucha. La reconciliación ideal equivale a una manifestación de la idea absoluta en la que se conservan todas las diferencias plenamente determinadas, pero en concierto unas con otras debido a que cada cual tiene en el todo el sitio propio. Es un retorno a la unidad, pero ésta se diferencia de la inicial, porque deja cumplirse a lo diverso además de abarcarlo. Sólo en la reconciliación se hace evidente la condición a la vez organizadora y liberadora de la idea.

3. *La explicación de la diversidad y sus problemas.*

El ideal se va diferenciando, hasta concretarse plenamente como arte. Sus funciones de mediador entre la idea y el arte y de regulador de la efectuación sensible de la idea, que examinamos antes en sus características, no son lados suyos separados de este tercer papel, que nos lo muestra como proceso en el que surgen y se desarrollan las determinaciones que acabarán de definirlo. El ideal no es más que uno: somos nosotros, mientras seguimos la génesis del concepto de arte, los que, cambiando de perspectiva con el movimiento de nuestro tema, pensamos, poco a poco, la diversidad que contiene. De modo que podríamos decir, con igual derecho, que ya cuando consideramos al ideal como mediador se nos presenta como proceso de realización. Pues dado su lugar entre la idea y el arte estamos obligados a anticipar el término final al que sirve la operación mediadora: lo vemos, al ideal, inevitable-

65. *Ae.*, II, 523. «Por último, aunque los aspectos singulares del objeto bello, sus partes y miembros, concuerden en una unidad ideal y la pongan en evidencia, es menester que la concordancia se muestre en ellos sólo de manera que conserven, los unos respecto de los otros, la apariencia de una realidad independiente. Es decir, que no deben poseer, como en el concepto en cuanto tal, una unidad sólo ideal, sino desplegar también el lado de la realidad independiente. Las dos cosas debe tenerlas el objeto bello: la necesidad de la copertenencia de las partes singulares, exigida por el concepto, y la apariencia de su libertad en cuanto partes que han emergido para sí, y no sólo para la unidad.» *Ae.*, I, 121.

66. *Ae.*, II, 347; cf. 346, 349.

mente, a la luz de lo que su mediación produce. Así mismo ocurre en el caso en que lo ideal opera como criterio que permite discriminar entre lo artístico y lo extra-artístico o prosaico, pues definir el mundo del arte mediante lo que lo distingue del de la ciencia, o del de la moral, por ejemplo, supone alguna familiaridad con el concepto de arte en tanto que realización del ideal. La presuposición es ineludible, a pesar de que todas estas operaciones del discurso no persiguen otro fin que la construcción del mismo concepto. De manera que tanto la unidad de la idea como la anticipación del concepto de arte garantizan la cohesión de los diversos aspectos del ideal, que nuestra exposición crítica separa sólo para hacerse comprensible.

La tercera perspectiva que adoptamos para hacer patente el sentido en que Hegel usa la noción de idea en las *Lecciones de Estética*, se encuentra con el mismo caso que las dos anteriores: el ideal, como lo veremos desde ella, es lo que está en vías de determinación. Precede inmediatamente al arte, en el sentido de que las diferencias que en él encuentra y define el pensamiento tienen que ser tratadas ya como determinaciones del arte: son, dirán las lecciones, sus formas y sus tipos particulares. Precisamente estas diferencias fundarán la posibilidad de una historia del arte y de un estudio de los medios materiales en los que el arte acaba de particularizarse en obras individuales. La filosofía del arte, que no es ni una historia ni un tratado especial acerca de materiales artísticos, ofrece los conceptos básicos que harán posible las investigaciones de éstos y de otros tipos. Pero es precisamente en las direcciones de la historia y de las materias sensibles que Hegel desarrolla la diferenciación del ideal. Podemos preguntarnos: ¿por qué las principales vías de la diferenciación del ideal apuntan hacia la historia del arte y hacia las regiones naturales aptas para la configuración artística? ¿Cómo es que el artista y la creación, por ejemplo, que fueron los temas más importantes de la estética de fines del otro y comienzos de este siglo, o la obra de arte, que absorbió el interés de los pensadores de alrededor de 1950, no constituyen polos de atracción capaces de dirigir el discurso de Hegel cuando fija la diferenciación esencial del ideal? Responder satisfactoriamente a estas preguntas no es fácil, ni se puede hacer con brevedad. Las formulamos aquí para llamar la atención sobre el carácter del planteamiento de Hegel, y dar a comprender mejor cómo se generan algunos de sus rasgos de mayor alcance.

Una de las maneras como Hegel introduce en el ideal la diferencia entre las dos direcciones, histórica y material, de su determinación pro-

gresiva, es haciendo valer, de pronto, el distingo entre significado y figura.⁶⁷ El despliegue del significado, dice, produce las tres formas del arte; el de las materias capaces de figuración, los tipos particulares del arte. El distingo entre significado y figura aparece en el discurso sin examen crítico y sin justificación previa alguna, como si se entendiera por sí mismo que el ideal alberga tal dualidad. Tampoco se cuida Hegel de las posibles consecuencias posteriores de esta bifurcación en el seno del ideal, la cual de hecho engendra malentendidos muy difíciles de disipar. A esta fuente de dificultades se agrega que Hegel ofrece algo más tarde una explicación muy diferente del origen de las varias formas del arte, explicación que ignora la mediación del ideal. Pero este segundo problema lo abordaremos más tarde. Veamos primero cómo opera en el ideal la distinción entre significación y figura. Como efecto de esta diferencia el proceso de la determinación creciente del ideal se articula en dos tiempos, por decirlo así. Primero se concreta el ideal en cuanto llega a constituir el significado del arte,⁶⁸ produciendo este movimiento del concepto las llamadas formas, el simbolismo, el clasicismo y el romanticismo. Y luego sigue a esta primera, la etapa de la particularización de los tipos: se despliega el conjunto de las diferencias que separan a las artes particulares entre sí —arquitectura, escultura, pintura, música y poesía.

67. La palabra *Form* tiene un doble uso en las lecciones. Como parte de *Kunstform*, formas del arte, designa al grupo de variantes constituido por el simbolismo, el clasicismo y el romanticismo. Ver su definición aquí en la nota 69. Pero *Form* es también un elemento de la pareja *Inhalt und Form* —contenido y forma— en el sentido convencional de este distingo. Debido a que esta distinción es nombrada con igual o mayor frecuencia *Bedeutung und Gestalt*, traduciremos en este capítulo y el próximo, *Form*, en esta segunda acepción, por «figura», e *Inhalt* por «significación». Reservamos «forma» para las variantes del arte.

68. Significado o contenido (*Bedeutung, Inhalt*) designan, a diferencia de figura, a la idea, o mejor dicho, a la idea hecha patente como figuración artística. A veces Hegel dice que el significado del arte es, no la idea sino el espíritu, o Dios en tanto que espíritu, o la unidad de la naturaleza humana y la divina (*Ae.*, I, 85-87). Además hay que tener presente que a pesar de que el distingo entre significado y figura parece fijo, el contenido del arte varía con las formas y tipos de arte, por cuanto, en último término, no es independiente, como el distingo sugiere, de la presencia sensible correspondiente. De manera relativamente estable, sin embargo, el significado coincide con lo interno, lo sustancial, lo absoluto, en contraste con lo externo, el *Schein*, lo particular y lo actualmente manifiesto. No puede haber una definición propiamente estética de significado o contenido, porque siempre que el arte logra su cometido, desaparece la diferencia entre figura y significado. Hablando de la naturaleza, Hegel sostiene que la división entre *Gestalt* y *Begriff* es asunto del pensamiento sobre ella, pero no de ella misma. Igual cosa se puede decir acerca del arte (*Ae.*, I, 133). Véase otro enfoque del mismo problema, el cual llega, sin embargo, a la misma conclusión: J. M.^a Sánchez de Muniain, «Forma y contenido en la obra de arte,» *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 72, XVIII, 1960, pp. 293-299; espec. pp. 297 y 298.

"Forma" o "formal"⁶⁹ es, en el lenguaje de la filosofía del arte hegeliana, la combinación entre un significado artístico y una materia natural apta para ser configurada de manera que aquel significado se manifieste sin menoscabo en este elemento sensible. "Las formas del arte no son, por eso, nada más que las diversas relaciones del significado y de la figura..."⁷⁰ "Tal como la idea es una totalidad de diferencias esenciales, también lo es la idea de lo bello; estas diferencias tienen que emerger y realizarse como tales. En conjunto podemos llamarlas las formas particulares del arte, y son, como desarrollo de lo que reside en el concepto de ideal, lo que adquiere existencia mediante el arte."⁷¹

Los "tipos" de arte son el resultado de la realización del ideal y de las formas en un determinado medio sensible. El concepto de ideal y las formas artísticas constituyen supuestos del sistema de las artes particulares. El único elemento diferenciador consistirá, si nos atenemos a esta formulación —que se repite varias veces en términos análogos—⁷² el elemento material. Pues, si el ideal y las formas son presuposiciones, el paso de la pintura a la música, digamos, dependerá unilateralmente de la sustitución de una materia por otra. Igual que observamos en el caso de la introducción del distingo entre significación y figura, aquí nos encontramos de nuevo con una materia ajena al desarrollo previo del concepto. En este caso ella aparece dotada de unas diferencias que afectarán esencialmente al concepto, aunque por su origen, exterior al desarrollo de éste, parecería poseer una existencia por completo separada de él. Hegel se esfuerza por presentar al conjunto de las artes particulares como un sistema, esto es, como una totalidad de partes organizada por relaciones internas necesarias. Pero este esfuerzo no disipa la impresión de que, en verdad, el filósofo está integrando una serie de diferencias pre-existentes en un discurso que, a pesar de valerse de este procedimiento, no abandona su pretensión de engendrar, a partir de principios, los conceptos de que consta y que va dejando establecidos.^{72a}

"... El arte progresa hacia la realización sensible de sus configuraciones y se completa como sistema de las artes particulares, de sus géneros y

69. «Forma» es el nombre de aquella relación entre significado y figura dominada por el primero de estos elementos. «La forma del arte... se determina a partir del concepto interno del significado que el arte está llamado a representar...» (Ae., I, 498).

70. Ae., I, 82.

71. Ae., I, 295.

72. Ae., I, 80, 88; II, 7, 21.

72a. Ae., I, 295. Menéndez y Pelayo expresa una crítica similar en relación con las tres formas del arte; *op. cit.*, pp. 208-209; 187.

especies".⁷³ Cuando se trata de la existencia, Hegel le entrega la dirección del discurso a las diferencias empíricas enconstradizas, que en otros contextos no vacilaría en calificar de casuales o azarosas. "Debemos considerar aún... este círculo de la obra de arte que se realiza en el elemento de lo sensible, pues la objetivación externa como obra de arte para la intuición inmediata, para los sentidos y la representación sensible, pertenece al concepto mismo de lo bello..."⁷⁴

La separación entre formas particulares de arte descansa, directamente, sobre el distingo entre significados y figuras: la variedad de las formas es, antes que nada, la de los significados, mientras que la de los tipos se debe a la diversidad de las materias sensibles.⁷⁵ El distingo afecta, por tanto, en primer lugar a la estructura de la estética hegeliana, la que, después de la sección inicial dedicada al ideal, se distribuye en dos partes más,⁷⁶ que estudian las vías del desarrollo ulterior del mismo, esto es, las formas y los tipos de arte. Pero también el concepto de arte, que se acaba de concretar en las secciones finales de las lecciones, queda marcado por la dualidad de significado y figura. Tan profundamente penetra en él esta escisión, que a menudo parece una inconsecuencia que la teoría insista tanto en la afirmación de la unidad esencial del arte. Hegel insiste siempre que la unidad es una condición indispensable de todo concepto y asevera, además, reiteradamente, que el arte no sólo posee esta característica genérica, sino que depende, para llegar a ser, de que se cumpla como unificación, o perfecta conciliación de lo disociado. Pese a ello, sin embargo, la confusión inducida por la incertidumbre relativa al alcance del distingo entre significación y figura se difunde de modo incontrolado por todas las lecciones.

73. *Ae.*, I, 80.

74. *Ae.*, II, 7.

75. *Ae.*, I, 77-78.

76. La división de las lecciones en tres partes se debe, sostiene Lasson en *Die Idee und das Ideal*, p. XII, a su primer editor, Hotho; en el manuscrito hegeliano que sirvió de base a las lecciones dictadas en 1826, que Lasson tuvo a la vista, el índice divide el contenido total sólo en dos partes, una general y otra especial. Hotho se habría tomado libertades injustificables al ordenar los materiales. Este de la división de la *Estética* es un problema bastante más complejo de lo que parece, atendiendo a la crítica de Lasson, debido a que la edición de Hotho contiene muchos pasajes en los que Hegel distribuye el contenido en tres partes. Sabemos que el filósofo solía reordenar las secciones de la *Estética* de un año académico al otro, como el mismo Lasson reconoce (p. XI), aún cuando agrega que los cambios son más bien de índole temática que de organización. Nuestra exposición se atiene, en general, a la edición de Hotho, aunque no cabe negar que resulta muy instructiva la comparación de ella con el orden y los títulos que Lasson le dio a la parte editada por él. No nos parece posible, sin embargo, alcanzar una solución en todo respecto satisfactoria y confiable para el problema de la división general de las lecciones con la información de que disponemos.

Esta ambigüedad es el origen de la mayoría de las interpretaciones erradas del pensamiento estético de Hegel, y uno de los principales escollos contra los que ha de luchar el intérprete que desea poner en evidencia el mejor sentido de esta concepción del arte, sin abandonar el vocabulario y el texto de las lecciones que poseemos. Si examinamos este problema en términos generales, es menester estimar con cuidado la importancia que cabe asignar a la mentada dualidad. La separación de significado y figura, como otras de su tipo, es el producto de una operación de la inteligencia analítica que sólo puede tener, de acuerdo con el pensamiento de Hegel, una función provisoria en ciertos contextos limitados. Pero está destinada a ser superada en las etapas tardías del desarrollo filosófico. La fijación de diferencias mediante nociones mutuamente excluyentes es indispensable para introducir claridad en lo complejo, y límites acusados en lo confuso. Se tornan, sin embargo, peligrosas para la filosofía por su tendencia a mantener la división, a enquistarse en la exclusión mutua de sus términos. Pensar, en sentido propiamente filosófico, consiste, para Hegel, en partir de estos pares de nociones abstractas y ponerlos en movimiento, deshaciendo las dicotomías, sin perder de vista el aporte que han hecho. Este consiste, principalmente, en establecer las diferencias que, reunidas, constituyen el contenido del concepto. "Forma y contenido son, pues en [la esfera] del espíritu, idénticos entre sí... La lógica especulativa demuestra que el contenido no es, en verdad, algo cerrado sobre sí mismo, sino aquello que por sí entra en relación con lo otro; de igual manera, pero a la inversa, tampoco la forma debe ser concebida como algo verdaderamente dependiente, externo al contenido... El espíritu representa la unidad de la forma y el contenido..."⁷⁷

De acuerdo con la propia lógica de Hegel, en consecuencia, no podemos rechazar simplemente el uso instrumental del distingo entre contenido y forma, o entre significación y figura, como se lo llama en la *Estética*. También la filosofía del arte puede valerse de él, a pesar de que en este terreno la distinción le parece a Hegel particularmente problemática. "No hay sólo una forma clásica sino que también un conte-

77. WW., X, 34-35; cf. VI, 37. J. Kogan, *op. cit.*, p. 165 afirma: «Cuando se dice que la *Estética* de Hegel es una *estética* de contenido, se debe agregar que este contenido no es ningún tema anecdótico, sino el espíritu mismo en su libertad... Las formas que despliega el arte dentro del mundo sensible no se hallan supeditadas a ningún otro contenido que a la vida del espíritu misma, que es autoconciencia y libertad. Forma y contenido son así indisolubles en la esfera específica del arte, puesto que todas las formas no hablan de otra cosa que de la manifestación sensible del espíritu, es decir, de la belleza.»

nido clásico, y además la forma y el contenido están tan íntimamente ligados en la obra de arte que aquella sólo puede ser clásica en la medida en que éste lo es.”⁷⁸ La obra de arte “está animada concretamente por la conexión del significado y la figura, ...por la unidad de los dos, la que se funda tanto en el uno como en la otra”.⁷⁹

A causa de que la separación de significación y figura es tan inestable es materias estéticas, resulta claro que no debería dominar la estructura de la filosofía del arte en la medida en que ocurre en las lecciones. La introducción crítica del distingo en una concepción que define al arte como supresión de ésta y de otras diferencias de la misma clase, enturbia las ideas centrales de la teoría. Se agrega a ello, además, una confusión de carácter metódico: la diferencia entre significado y figura llega a parecer, por falta de una afirmación expresa de su condición subordinada, una tesis central de la estética hegeliana. Como tal la han tratado, efectivamente, algunos de los intérpretes de las lecciones.⁸⁰ Pues, por mucho que Hegel defina siempre tanto a la belleza como al arte y al ideal, en términos de la fusión acabada de los elementos diversos que concurren a constituirlos, debido a que la concepción de estos elementos constitutivos se expresa de preferencia en términos del distingo que examinamos, la aseveración de la unidad que forman queda hasta cierto punto desvirtuada, o al menos problematizada por la explicación verbal del asunto. Ya antes nos hemos referido a este problema; conviene recordarlo debido a que no sólo la definición del arte se ve tocada de ambigüedad, sino que también el ideal parece a punto de escindirse a causa de que su proceso de determinación se efectúa a lo largo de dos líneas diversas. Es importante, en consecuencia, no perder de vista la esencial unidad de lo que Hegel entiende por ideal. Volveremos al final de esta explicación sobre el mismo punto. Por el momento anotemos en favor de nuestra interpretación que el ideal no aparece dividido en

78. WW., XI, 109.

79. Ae., I, 384.

80. La interpretación «dualista» de la estética de Hegel constituye una verdadera tradición entre los intérpretes italianos, desde de Sanctis, «Critica del Principio dell'estetica hegeliana» (1851), en *Pagine sparse*, ed. B. Croce, Bari, 1934, pp. 14-35, en adelante. Véase, por ejemplo, G. Solinas, «Natura e Ideale nell'estetica di Hegel», pp. 84, 95, 103-4; y N. Petruzellis, *L'estetica dello idealismo*, Padova, 1942, p. 221, cit. por Solinas, p. 81, en el mismo sentido. La interpretación de Croce pertenece, como se sabe, a la misma tendencia. Véase también H. Kuhn, *op. cit.*, p. 79; cf. 37, 60-1, 77. No ha faltado, sin embargo, quien sostenga que la unidad de significado y figura es uno de los fundamentos de la concepción hegeliana del arte, como A. Baeumler, *Hegels Aesthetik, Einleitung*, p. 14. Otra posición respecto del problema puede hallarse en G. Rohrmoser, «Zum Problem der ästhetischen Versöhnung, Schiller und Hegel», *Euphorion*, 53 (1959).

un significado y una figura en ninguna de las dos funciones suyas de que ya tratamos: ni como mediador entre la idea y el arte, ni como regulador o conjunto de normas que separan al arte de otras formas de la idea, juega papel alguno la distinción que luego parece adquirir una importancia tan capital.

Los problemas de interpretación del ideal como desarrollo que termina en el arte no se reducen a los que se presentan a propósito del distingo entre significado y figura. En medio de las explicaciones del ideal como proceso, Hegel retrocede al punto de partida metafísico de la *Estética*, y hace intervenir otra vez a la idea absoluta como elemento explicativo de la diferenciación de la belleza en formas. En efecto, ligada indirectamente al distingo entre significado y figura reaparece la idea, desempeñando ahora, sin intermediario, la función de significado de las tres formas del arte. Según el programa expositivo previo se entendía que estas formas se generaban a partir del ideal, como especificaciones internas suyas. Este recurso extemporáneo ^{80a} a la idea no sólo destruye el orden de la explicación, sino que arroja dudas sobre toda la doctrina del ideal. ¿Cómo podremos afirmar que el ideal es un intermediario entre la idea y el arte si a la hora de considerar las formas del arte hay que recurrir otra vez a la idea absoluta y sostener, como hace Hegel, que la distinción de estas formas proviene de una diferencia en la idea misma? "Estas formas [del arte] tiene su origen en las distintas maneras de captar a la idea como significado [*Inhalt*]; esto condiciona una diferencia de la figura con que ella aparece." ⁸¹

¿No debemos revisar todo lo que hemos dicho sobre el ideal como regulador y condicionador del arte si la idea misma entra en relaciones directas con momentos especiales del proceso de determinación del ideal? Para comprender bien los problemas que tales relaciones plantearían, recordemos que Hegel ha separado claramente a la idea del ideal, o de su existencia; esta última depende, como vimos, de la negatividad de la idea ejercida sobre sí misma. En estas condiciones, la idea no puede convertirse sin más en el significado de las formas de arte; si pudiese desempeñar esta función habría pasado a ser un ingrediente parcial y subordinado de su propia realización. La diferencia entre significado y figura,

80^a. Ae., I, 295-296.

81. Ae., I, 82. «Las formas del arte tienen, además, en cuanto son el desarrollo en que lo bello se cumple, su origen... en la idea misma, pues ella se produce como exposición y realidad mediante aquellas formas...» Ae., I, 295.

supuesta por la afirmación de que la idea es el significado de las formas, trae consigo, inevitablemente, la parcialidad de la idea.

La reaparición de la idea en la segunda parte de las lecciones, precisamente cuando sería necesario seguir paso a paso la manera como el ideal se diferencia en formas y tipos de arte, no excluye tampoco del todo el recurso ocasional a los contenidos de la doctrina del ideal. Más bien el discurso salta de un nivel a otro, aunque principalmente en toda la sección referente a las formas se trata de modo directo de la idea, que busca su figura sensible adecuada. Esta degradación de la idea a la condición de mero contenido, amenaza con destruir también, de paso, al concepto de figura artística. Efectivamente, "figura", en sentido estético, es la presencia sensible individual de la idea, que se manifiesta de manera actual e inmediata como ella misma, y no como el significado de una cosa que sólo la representa o señala hacia ella. Este sentido peculiarmente estético de "figura" lo tiene Hegel ya claramente establecido mucho antes de que surjan los problemas que nos ocupan aquí. "... El arte tiene la misión de exhibir a la idea en una figura [*Gestalt*] sensible para la intuición inmediata..." "... El rango y la excelencia del arte dependerán, en consecuencia, ...del grado de intimidad y de concordancia con que aparezcan conjugados la idea y la figura".⁸² Pero si, siguiendo ciertos textos, admitiéramos que la idea se convierte en un contenido o significado, aquello que la contiene o significa deja de ser una figura en el sentido anterior y pasa a ser un mero signo o representante de algo diverso y separado de ella.

Este último es el caso, según Hegel, de las cosas naturales: en su finitud son incapaces de fundirse adecuadamente con la idea, y a lo sumo aluden a ella, o nos permiten barruntarla. La obra de arte se distingue, por este lado, precisamente, de todo objeto natural, debido a que en ella se cumple a cabalidad la unión de lo que en la naturaleza está separado. Por esta diferencia es que no se debe confundir la belleza artística con la natural. La figura artística es bella en sentido propio a causa de que en ella están asimilados lo sensible y lo espiritual; ella es, propiamente, la actualidad manifiesta de la idea. La materia sensible forma parte de esta unidad, pero ha perdido, al entrar en ella, toda independencia y derecho a la afirmación de sí propia, asimilada como está a la manifestación que se produce como esta unidad. "Pues en la

82. *Ae.*, I, 79.

belleza, lo sensible y lo objetivo en general no conservan en sí ninguna independencia..."⁸³ "... No debe presentarse a la conciencia como esta cosa singular concreta..."⁸⁴ Pero es obvio que si, a causa del distingo entre lo significativo y lo sensible o material, la idea se convierte en el mero significado de las diferencias del ideal, la figura deja de ser una unidad entera de carácter estético, y se convierte en una cosa simbólica, en un signo. Con ello desaparece lo que la separaba de los objetos naturales y se priva de fundamento a la tesis de la originalidad y autonomía de la belleza artística. Toda la esfera del arte queda fuera de los límites del espíritu absoluto, pues para pertenecer a ella es un requisito indispensable la reconciliación de los elementos divididos o en pugna.

Además de las confusiones y turbiedades parciales y delimitables que se siguen del reemplazo del ideal por la idea a estas alturas de las lecciones, nos encontramos con que de ello se sigue, también, una acentuación del carácter paradójico del concepto del arte. Desaparecida la mediación del ideal, en efecto, el arte es el producto de la encarnación de la idea como tal, o inmodificada, en una materia como tal, o que no ha pasado por ninguna modificación que la prepare hasta hacerla capaz de una función insólita. "Encarnación de la idea", además de paradójica, es una expresión extremadamente ambigua si tenemos que entenderla en sentido estético, pero dejando de lado los aportes de la doctrina del ideal. Han de identificarse la idea absoluta y un elemento completamente ajeno y exterior a ella, o, lo que expresa igualmente las dificultades del problema puesto en estos términos, una cosa ha de lucir de manera adecuada al espíritu infinito. El arte se convierte, por esta vía, en un misterio impenetrable; esto es, en algo que no tiene nada que ver con el objeto posible de una disciplina filosófica. Gracias a que Hegel no sigue esta senda en forma cerrada y exclusiva, sino sólo ocasional y discontinuamente, las lecciones se salvan de llegar a sostener una teoría simbólica del arte, a la cual, en el mejor de los casos, conduciría el desarrollo consecuente de este último concepto de arte.

Las lecciones proponen un concepto de arte que abarca ocho diferencias esenciales, que son objeto, cada una, de un examen y explicación especiales. Las tres diferencias del contenido o significado, que buscan su correspondiente figura, y las cinco del aspecto sensible o figura, que

83. *Ae.*, I, 117; *cf.* 94, 162.

84. *Ae.*, I, 300.

se coordinan con los significados concordantes con ellas. El arte ideal, en efecto, es simbólico, clásico y romántico, por un lado, y arquitectónico, escultórico, pictórico, musical y poético, por el otro. Estas ocho diferencias constituyen en conjunto el último nivel del proceso de la realización del ideal. Cada una y todas juntas están abiertas en las dos direcciones de la idea, desde un punto de vista, y del arte, desde el otro. Pero la comunidad entre el grupo de las formas y el de los tipos no pasa mucho más allá de esto; por lo demás, si los comparamos, cosa que Hegel no hace sino muy de paso,⁸⁵ llegaremos a la conclusión de que se trata de dos conjuntos muy diversos.

Aquí no hace falta ni interesa repetir lo que Hegel dice sobre cada una de estas ocho nociones: ésta esta es la parte más clara, conocida, comentada e influyente de las *Lecciones de Estética*. Gracias a la riqueza y originalidad de las presentaciones que Hegel les destina, al refinamiento, la penetración y sugestividad que caracteriza la diferenciación del ideal, la filosofía del arte de Hegel se ha convertido en el lugar en el que, por casi siglo y medio ya, todo el mundo encuentra algo que llevarse para incorporarlo a otros contextos teóricos o críticos. Sin sostener que este modo de tratar a las lecciones sea en todo respecto lamentable, cabe sorprenderse, sin embargo, del contraste tan marcado que existe entre esta manera de su difusión y la escasa atención que se le ha prestado al lugar de inserción de estos "resultados" en la teoría conjunta de la que proceden. El desinterés por la ordenación total de ésta en contraste con el literal saqueo de sus partes, sí es lamentable, por cuanto ha generado innumerables malentendidos; sólo en relación con el lugar que las nociones especiales tienen en el discurso, es posible controlar su sentido recto. Como esta remisión de las partes especiales al contexto ha sido infrecuente, también lo ha sido el buen entendimiento de las mismas. A partir de equivocaciones que se han producido por esta vía, se ha querido construir luego las refutaciones de la estética de Hegel. Lo pertinente, en vista de esta historia bien nutrida de malentendidos, es atender a la manera en que las ocho diferencias mencionadas del ideal se generan, y al terreno en el que se diseñan sus características. Sólo un examen del proceso común que las alberga a todas, esto es, del desarrollo de la determinación del ideal, y de los dos movimientos especiales de que aquel proceso consiste, nos da el marco adecuado para entender lo

85. *Ae.*, I, 295-6; II, 7.

que Hegel llama clásico, y en qué reside la originalidad de la música entre las artes. Habiendo propuesto una interpretación de la doctrina hegeliana del ideal, completaremos el escrutinio de su teoría considerando los dos grupos de diferencias que pertenecen al concepto de arte, las de su forma y las de sus medios materiales.

4. *Las formas del arte.*

Las *Lecciones de Estética* explican las formas del arte como un proceso de diferenciación que se desenvuelve en tres etapas. La filosofía del arte ya está, después de su exposición introductoria, en condiciones de distinguir varios aspectos en el tema que la ocupa; algunos de ellos sólo le interesan al filósofo que piensa al arte. Otros, en cambio, son parte del despliegue del ideal en tres formas, y en este sentido, antecedentes de procesos reales. La diferenciación de dos perspectivas por lo menos es especialmente importante: la estética no es lo mismo que el arte. Desde luego porque es "posterior" o "tardía". Pero la filosofía, que piensa lo que ya ha llegado a ser, *das Gewesene*,⁸⁶ es además, una visión amplia, una inteligencia universal de las cosas, para la cual el arte es sólo un modo de la idea, la cual "pasa" también por otros modos distintos de éste. Cada una de las formas del arte como tal, en cambio, despliega su riqueza interna y se establece en sus diferencias con las otras dos formas, como un complejo de actividad, de experiencia y de realizaciones que posee la razón y la conciencia de lo que es, no fuera de sí, o por comparación con otros procesos básicamente diversos de ella, sino en sí misma. Hay, pues, una cierta separación entre la consideración intrínseca de las formas del arte, como desarrollo que tiene su propio sentido y perspectiva, y la visión sistemática de la teoría universal, para la cual el arte es un objeto entre otros.

A la larga esta separación debería desaparecer para que se cumpliera el ideal hegeliano de saber filosófico. Pues, ¿en qué puede consistir la filosofía sino en decir lo que es, y qué puede ser el arte sino lo que la filosofía, que lo pone en su debida perspectiva universal, dice acerca de él? Pero antes que esta separación desaparezca, la misma filosofía, que la absorberá en el proceso de pensarla, tiene que dejarla desarrollarse. Tal desarrollo depende de que el discurso presente y haga valer adecua-

86. WW., VIII, 262-263.

damente la particularidad insustituible del arte, la cual incluye una comprensión peculiar de las cosas, que se vuelca en obras. De manera que las formas del arte no podrán encontrar su lugar entre los modos de la idea absoluta que la filosofía sistemática llega a conocer en su conjunto, más que a condición de que ellos hayan llegado a cumplirse antes en lo que tienen de propio e incomparable, y de que una parte de la filosofía se haya ocupado suficientemente de esta esfera particular.

Si la teoría que piensa la totalidad no le concediera a cada cosa su oportunidad de exponerse desde sí antes de asignarle su lugar entre otras que con ella constituyen un orden que las sobrepasa a cada una, no tendría, en sentido estricto, nada que pensar, sino que sería sólo un esquema vacío que coordina elementos indiferentes que carecen de identidad definida. No habría filosofía en el sentido hegeliano de un sistema que reúne a las particularidades plenamente cumplidas en su manera propia de ser. De modo que la filosofía del arte no sólo conoce lo que la separa a ella de su objeto, sino que sabe que ella misma, en su sentido e interés propio, depende de esta separación, y del respeto de lo que tiene un significado particular, que se trata de conocer. La filosofía del arte es diferente del arte y tiene a sabiendas a esta diferencia como su condición de posibilidad; por ello es que ha de cultivarla antes de poderla sobrepasar. Estas relaciones entre la filosofía y sus temas son particularmente importantes en la esfera de lo que Hegel llama el espíritu absoluto. Pues en ella el objeto del discurso incluye la conciencia de sí y de lo otro; antes e independientemente de su tematización filosófica el objeto es una forma de comprensión universal, aunque limitada aún de alguna manera. De las formas de arte dice Hegel que son *Weltanschauungen*, intuiciones del mundo.⁸⁷

Es oportuno recordar la diferencia entre la conciencia artística y la filosófica cuando se trata de interpretar el sentido de las formas del arte ideal. Sólo una de ellas, la clásica o central, cumple adecuadamente con la misión del arte de exteriorizar a la idea de un modo digno de ella. Sin embargo, esto no quiere decir que debemos entender que las formas simbólica y romántica del arte, que son los extremos de la serie, no pertenecen al concepto de arte ideal. Lo que separa a los extremos del medio no lo encontraremos más que en el plano de la explicación especulativa, esto es, desde una perspectiva que surge en el seno del saber post-artístico de la idea. Efectivamente, aunque las diferencias entre

87. *Ae.*, I, 80, 84; II, 7-8.

lo simbólico, lo clásico y lo romántico son, en igual medida las tres, diferencias del ideal y del arte, no lo son, en cambio, de la idea en su verdad filosóficamente pensada. A la luz del principio metafísico del que depende la realidad y el conocimiento de la realidad, las tres formas del arte tienen muy diverso rango, a causa de que en sólo una de ellas culmina el proceso de la realización artística de la idea. Esta última, que tiene otros modos de hacerse y de manifestarse que el arte ideal, se cumple artísticamente antes de que acabe de enterarse el curso de las formas del arte. Y ello es así, no porque el arte pueda desplegar diferencias que no tienen nada que ver con el devenir de la idea, cosa inconcebible para esta teoría, sino porque la realización de la idea supone tanto una limitación de sí misma como una supresión de los límites que se ha dado antes. La idea, en efecto, llega a hacerse cabalmente individual, actual, intuitiva, mediante negaciones. La individualidad plenamente determinada es el cabo de este proceso: más allá de él no queda sino la etapa de la negación de los límites. La idea niega artísticamente su propia realización como arte, o el arte continúa mientras la idea se retira de este modo artístico suyo. De manera que cuando habla de las formas del arte, el discurso se refiere a un doble suceder: el de la idea que deviene ideal, y el del ideal que se torna arte. El primero sólo existe para la perspectiva filosófica, mientras que el segundo pertenece de lleno a las visiones del mundo que son parte de las formas del arte.

Ambos procesos tienen tres etapas, pero uno se perfecciona en el momento central y el otro en el final.⁸⁸ Dicho con una fórmula: la realización *artística* de la idea es perfecta en la forma clásica; la realización artística *de la idea* culmina en la forma romántica. En este caso la idea ha dado un paso más en la dirección del término hacia el cual progresa. Mejor arte es el clásico que el romántico, según Hegel, pero más cerca de la verdad metafísica sistemática está el discurso cuando piensa la forma romántica del arte, que su forma clásica. La poesía es superior a la escultura griega sólo para el filósofo, pero no lo es para la perspectiva artística, con sus intereses específicos y su peculiar experiencia de las cosas. A pesar de que el discurso filosófico abarca estas varias perspectivas, las que, por otra parte, están coordinadas con los distintos aspectos de los procesos que tematiza, la interpretación de las formas del arte no puede perder de vista la unidad de las *Weltanschauungen* con la auto-

88. Extrañamente esto le ha sido reprochado a Hegel como una incoherencia de su teoría estética, por M. Rossi, «Realismus in Hegelscher Problematik».

conciencia de la idea en desarrollo. Esta unidad es la verdad especulativa.

Las formas, por tanto, no constituyen un movimiento que se sobreagrega desde fuera a la idea ya completa independientemente de ellas; sino que, más bien, son el cumplimiento de la idea misma. Como etapas de un devenir, se suceden de acuerdo con un orden necesario, según la idea se busque todavía, o comience, cumplida a cabalidad en este medio, dentro de lo que en él cabe, a superarlo en dirección de otro de sus modos, que se efectúa en una esfera diversa. Pero en la medida en que estas modificaciones de la idea son diferencias internas del ideal⁸⁹ o momentos del concepto de arte, hay en todas ellas una estricta correspondencia entre significado y figura.⁹⁰ Lo que varía de la una a la otra no puede ser la adecuación del significado y la figura, por cuanto esta es una exigencia del ideal y una condición *sine qua non* del arte como tal. El cambio que ocasiona el paso de una forma a la próxima es pensable sólo en relación con la idea misma; o, dicho de otro modo, aunque ocurre en el nivel del arte, exige, para comprenderlo, que la filosofía lo ponga en relación con el fundamento metafísico del que depende, en último término, el acaecer real.

Las formas del arte se definen paulatinamente en el seno del ideal. La segunda, por desarrollo de la primera, y la tercera a partir de la segunda. Por eso, más que formas en un sentido estático, son etapas de un movimiento, cuya unidad exhibe la filosofía del arte. La forma simbólica, la primera, no es más que un punto de partida, el momento de la mera aspiración, distanciado todavía del cumplimiento. Como parte del proceso total, la simbólica sólo ofrece posibilidades rudimentarias de realización. Esto determina íntegramente la condición del ideal, por tanto, también la de sus funciones características; asimismo, la del arte en tanto que realización del ideal. Lo cual queda suficientemente en evidencia en vista de que en la etapa simbólica el ideal mismo no ha alcanzado su plenitud como mundo del arte, y de que, como consecuencia directa de ello, tampoco el arte, que depende de la mediación y regulación por el ideal, llega a ser mucho más que un esfuerzo por conseguir algo que no logra del todo.

Podríamos distinguir también, como hace Hegel, el plano de la idea misma de los otros dos a que acabamos de aludir. Y describir a la forma simbólica como el momento en que la idea busca su realización sensible,

89. *Ae.*, I, 295.

90. *Ae.*, I, 296.

o su determinación artística, sin acabar de encontrarla. En todos estos planos la forma simbólica está señalada por las mismas características. Igual coordinación reina en las otras dos formas del arte, de modo que podríamos tratarlas como tres conexiones concretas de la idea, el ideal y el arte. Sabemos ya en general qué nexos existen entre estas tres instantancias de la teoría hegeliana: la forma se "repite" en las tres porque ella es el modo en que estos nexos se efectúan, se realizan, completándose mutuamente. Considerada como etapa, la forma simbólica es, simultáneamente, el primer paso de la idea fuera de sí, el resultado de las primeras funciones idealizadoras, y la fundación original e insuficiente del arte. Esto significa que, en la acepción que nos interesa en este contexto, no es la forma ni algo exclusivo de la idea, ni propio solamente del ideal o del arte considerado aisladamente; sino algo que se dice de los tres conjuntamente. Las formas pueden desempeñar esta función conectiva de la idea, el ideal y el arte porque son los tramos de la vía a lo largo de la cual se mueve el proceso de realización de la primera.

Cada una de las formas del arte es el modo en que la idea procede a determinarse como ideal y éste, como arte. Por eso es que el mismo proceso de la forma simbólica, por ejemplo, entendida como tránsito de la idea que se busca, al arte que quiere lo que no puede hacer aún de todo, pasando por el ideal a medio cumplir, que consiste en un conjunto de condiciones imposibles de satisfacer, se puede "leer" también en sentido inverso. Como se trata, por una parte, de un desarrollo, y por otra de uno ya devenido, podemos, partiendo de un cierto tipo de arte, ayudados de lo que hemos aprendida acerca del concepto de arte, proceder a conectarlo con su ideal correspondiente, para acabar pensando en lo que éste dice de la idea. Y, aunque no en forma sostenida y sistemática, éste es, en efecto, el orden de buena parte de la exposición que Hegel dedica —la segunda parte de las lecciones— a las formas del arte. La descripción del arte de los pueblos que figuran siempre como los iniciadores de la historia universal en los esquemas interpretativos hegelianos, sirve de base para determinar la etapa simbólica tanto respecto del ideal como de la idea absoluta. Desde las obras, los temas, las funciones del arte en la cultura de los pueblos del Oriente antiguo, proceden Hegel a fijar los rasgos de la condición simbólica no sólo en los productos de la actividad artística de aquellos grupos de hombres, sino también de los principios metafísicos en ella comprometidos.

Así es como se establece la práctica de la explicación mutua de lo empírico y lo metafísico, tan característica de la exposición hegeliana e

general. En principio, éste no constituye un método vedado para la manera de pensar de Hegel considerada a grandes rasgos; no tendría por qué poner al filósofo en conflicto con sus convicciones generales. La realización de la idea y la idealización de la realidad no son más que el mismo camino recorrido en direcciones opuestas: si uno de estos sentidos es viable, también lo es el otro. Esto vale al menos en principio. Pero a la interpretación crítica esta doble vía la enfrenta con muchos problemas para cuya solución Hegel no ofrece ayuda alguna. Demasiado a menudo, por ejemplo, la exposición hegeliana se desplaza de las consideraciones metafísicas a las empíricas por lo que parecen ser nada más que razones de conveniencia momentánea. Así es como el análisis de un caso particular se transforma, de pronto, en un argumento en favor de una tesis universal, o en la supuesta justificación de un principio metafísico que no está siendo discutido directamente. Si consideramos que la selección de los casos sometidos a escrutinio puede encontrarse bajo la dependencia de supuestos no examinados, veremos en toda su crudeza el carácter problemático de este modo de explicación.

Si es verdad que las llamadas formas del arte son nexos que van de la idea al arte, ¿no resulta muy equívoco el nombre con el cual Hegel las designó? ¿Por qué no habló, más bien, de formas de la idea, o del ideal, o de formas estéticas, por ejemplo? Aparte de que "formas de la idea" tiene otro uso en el sistema hegeliano,⁹¹ pensamos que el nombre no es inadecuado a condición de que la palabra "arte" se entienda, cuando aparece en la expresión "formas del arte", en su máxima extensión. Esta misma acepción amplía la posee el vocablo cuando Hegel llama filosofía del arte a la estética metafísica, entendiendo que esta disciplina abarca el campo entero de uno de los tres modos fundamentales de la realización de la idea absoluta. Usado de este modo el término "arte", la expresión "formas del arte" significa, sin más, que estas son también momentos determinados de la idea y del ideal.

Por otra parte, en las lecciones hay ciertos signos de que Hegel se dio cuenta que la denominación "formas del arte" para la perspectiva que nos muestra los nexos y las correspondencias entre los movimientos de la idea, el ideal y el arte, podía originar fácilmente algunos malentendidos. Lo vemos, desde luego distinguir entre formas del arte y estilos artísticos,⁹² y también, decirnos varias veces que, cuando pensamos las formas, no nos encontramos aún en el terreno de las artes particulares

91. WW., V, 328.

92. Ae., II, 8.

y las obras de arte individuales, sino que estamos tratando con diferencias en la idea.⁹³ Esto último lo dice para distinguir entre la segunda y la tercera parte de las lecciones; sólo cuando la exposición toma en cuenta también a los diversos medios materiales que diferencian entre sí las artes particulares, nos encontramos en un nivel concreto, distinto del de la idea de lo bello o el ideal. Las formas no representan, en consecuencia, el tema más concreto de la filosofía del arte. Pero en comparación con las cuestiones de que se ocupa la primera parte, ellas son, como señalamos al comienzo de esta sección, momentos complejos y mediatos. En la segunda parte de la *Estética*, por tanto, se trata principalmente del proceso de la diversificación paulatina del ideal. Pero, gracias a que tenemos presente la condición de intermediario del ideal, no deberíamos sorprendernos que su diversidad nos abra una multitud de perspectivas diferentes. En efecto, una de estas perspectivas permite ver el dinamismo de la idea, y otra, el progreso del ideal hacia el arte, en el sentido estrecho del término.

Del concepto de símbolo se siguen las características principales de la forma de arte que recibe su nombre de él. "Un símbolo como tal es una existencia externa inmediatamente actual o dada, la que, sin embargo, no ha de ser tomada tal como allí se encuentra y por sí misma, sino entendida en un sentido más amplio y general. De ahí que debemos distinguir inmediatamente dos cosas a propósito del símbolo: primero, su *significado* y luego, su *expresión*. Aquél es una representación o un objeto que pueden tener cualquier contenido y ésta, una existencia sensible que tiene algún tipo de imagen [*Bild*]." ⁹⁴ El símbolo es esencialmente ambiguo por su duplicidad no es remediable por cuanto lo que tiene la presencia actual apunta a un significado, ya sublime, ya indefinidamente general o abstracto, respecto del cual lo actual siempre se queda corto. Por esa inadecuación no pueden fundirse verdaderamente. El "ideal", en cuanto simbólico, consiste en una tarea imposible: siendo el ideal siempre un modo de manifestarse de la idea, en este caso se trata de un modo abstracto, dice Hegel. Mientras la idea misma se debate por hacerse y por verse, pero no lo ha conseguido todavía, el ideal determina, a lo sumo, una actividad inquieta y anhelosa, pero nunca lograda. Como el ideal

93. *Ibid.*; cf. I, 295. Menéndez y Pelayo sostiene que: «En casi todas las doctrinas artísticas de Hegel hay que hacer la misma distinción entre la apariencia apriorística y la realidad experimental. El que haga esta distinción podrá sacar de la Estética todo fruto que en tanta abundancia contiene, sin contagiarse para nada de la metafísica hegeliana.» *Op. cit.*, pp. 209; cf. 208, 187.

94. *Ae.*, I, 299.

no puede sino carecer de lo que le falta también a la idea misma, a saber, la intuición sensible de sí, no se cumple más que como lucha por subsanar esta falta; para hacerse obra ideal tendría que transformarse en la reconciliación de la idea y de lo sensible. Lo que separa al "ideal" simbólico de la concreción individual, es lo mismo que divide al significado de la cosa que apunta a él en el símbolo. En ambos casos el nexo entre los elementos es relativamente indeterminado y por ello no acaban nunca de formar una totalidad. Mientras la idea no se encuentra en el elemento que, provisoriamente, es lo otro que ella, y en el cual ha de darse una figura adecuada, tampoco desaparece el "ideal" simbólico, afectado de aquella división entre el significado y la cosa que lo representa.

El arte simbólico merecería en verdad ser considerado sólo como un preámbulo del arte verdadero (*gleichsam nur als Vorkunst*),⁹⁵ debido al desajuste entre lo interno y lo externo que lo domina. Sus primerísimas etapas ni siquiera incluyen una transformación de la naturaleza, sino que: "Los objetos de las intuiciones de la naturaleza son dejados, por un lado, tal como son, mientras que al mismo tiempo se les atribuye la idea sustancial, a la que tienen la misión de manifestar, como significado propio. Deben ser interpretados, en consecuencia, como si la idea misma estuviese presente en ellos."⁹⁶ Como las cosas tienen un lado por el cual pueden representar significados generales, como el león a la fuerza, digamos, resulta que se establecen relaciones entre aquéllas y éstos que suelen llegar a ser bastante estables. Estas relaciones no serán capaces, en cambio, de determinar plenamente a ninguno de los dos miembros que forman parte de ellas. El león será muchas otras cosas además de la presencia actual de la fuerza, y ésta conservará la vaguedad y la abstracción que tenía antes de asociarse con él. La fuerza seguirá estando disponible para ser representada por otras cosas. Esto ocurre porque la concordancia en que la relación se basa es limitadísima y débil. El arte temprano padece de las mismas limitaciones que esta función intuitiva que se ejerce a propósito de la experiencia natural simbolizante.

El arte persa antiguo, el de la India y Egipto, son para Hegel las principales realizaciones de la forma simbólica. Las obras que nos dejaron estos pueblos se nos ofrecen como tareas pendientes:⁹⁷ no son, rigurosamente hablando, contemplables, sino que nos solicitan para que las descifremos. "... Nos invitan por sí solas a que pasemos más allá de ellas

95. *Ae.*, I, 298; cf. 307, 309, 371.

96. *Ae.*, I, 83; cf. 310, 498.

97. *Ae.*, I, 304; cf. 424.

en dirección de su significado, que parece ser algo más amplio, más profundo que estas figuraciones".⁹⁸ Si las obras simbólicas señalan más allá de ellas es porque son productos de una lucha inacabada por establecer la unidad en que consiste la obra de arte verdadera. La simbólica no llega nunca a serlo, pues la dualidad y la incertidumbre, la indeterminación y la incorrespondencia propias del símbolo, la dejan definitivamente marcada. En vez de obras no son más que testimonios de esta lucha constante de reconciliación final. Sin embargo, no son tampoco ya como las cosas dadas, a las que hay que prestar un significado. "... Son al menos configuraciones que por sí solas denotan inmediatamente que han sido elegidas, no para representarse sólo a sí mismas, sino debido a que dan a entender significados más amplios. Lo meramente natural y sensible se presenta a sí mismo: la obra de arte simbólica, en cambio, ... apunta fuera de sí hacia algo diferente, que posee, sin embargo, un parentesco interno con la figura presente y una relación esencial con ella. El nexo entre la figura concreta y su significado general puede ser múltiple, y más exterior, y por ello más confuso, ya más fundamental, cuando la generalidad que se simboliza constituye de hecho la esencia de la manifestación concreta; ...".⁹⁹

Este es el sentido en el cual el arte de ciertos pueblos históricos es llamado simbólico. Hegel distingue varias posibilidades dentro de este planteamiento general, lo que le permite desarrollar su concepto de arte simbólico confrontándolo con fenómenos de muy distintos campos artísticos e históricos. Examina el desarrollo de las facultades subjetivas comprometidas en la simbolización, y después los repetidos intentos de objetivación, que dan lugar al simbolismo inconsciente, primero; al que se propone representar a lo sublime, luego; y finalmente, a la formación de una técnica del uso artístico consciente del símbolo, como la que vemos aplicada sistemáticamente en la fábula, la parábola, etc.

Pero "forma simbólica del arte" es un concepto que se refiere también a la idea y al ideal. La primera es, como ya vimos, el principio activo de todo el proceso que culmina no sólo en esta forma, sino en el surgimiento del arte como tal. Cuando Hegel trata de la idea a propósito de la forma simbólica, sin embargo, nos la tiene que explicar en un momento peculiar de su actividad. Esta explicación es presentada en términos muy dramáticos, y, se podría también agregar, acentuadamente mitológicos. "La idea abstracta tiene en esta forma a su figura fuera de sí en

98. *Ibid.*; cf. 314.

99. *Ae.*, I, 344.

la materia natural sensible a partir de la cual se inicia la configuración y con la que aparece ligada.”¹⁰⁰ “... Aunque la idea, que no dispone de otra realidad para expresarse, se vuelca en todas las figuras, se busca con desmesura e inquietud en ellas, pero no las halla adecuadas para sí; entonces potencia a las propias figuras naturales y fenómenos de la realidad hasta la indeterminación y la enormidad. Se tambalea entre ellos, fermenta y hierve en ellos, los violenta, deforma y tuerce de modo anti-natural, y trata de elevar a la apariencia hasta la idea, por medio de la disipación, la enormidad y la suntuosidad de las creaciones. Pues la idea es todavía lo más o menos indeterminado, no configurable, mientras que las cosas naturales están plenamente definidas en su figura”.¹⁰¹

Es la inquietud y la imperfección de la idea la que explica tanto la iniciación del proceso de la determinación sensible, como la relativa monstruosidad, según la estimación de Hegel, de estas obras tempranas. En su descripción de las convulsiones de la idea, Hegel está varias veces a punto de negarles toda belleza a estos productos, de sostener que en esta etapa no puede haber obras de arte: así, cuando usa los términos “simbólico” y “bello” como opuestos, o cuando identifica al arte verdadero con la forma clásica, cosa que hace muy a menudo.¹⁰² Se abstiene, sin embargo, de negarle, en definitiva, la condición artística a las artes del simbolismo. Si lo hiciera entraría en conflicto con diversos aspectos de su proyecto de ciencia estética: con el carácter procesual de la realización sensible de la idea, la multiplicidad de su existencia o la noción de ideal como la primera diversificación definitiva de la idea; con el sistema de las mediaciones que conducen al arte, que por un lado organiza su efectucción y por otro, guía al discurso que la comprende y expone. El surgimiento del arte clásico se explica por sus antecedentes, y por las mediaciones posteriores fundadas en ellos; pero lo que es más importante es que la existencia del arte no se explica en la teoría hegeliana de manera diferente que la génesis del clasicismo, que presupone al arte simbólico. En consecuencia, la forma simbólica es arte legítimo, una

100. *Ae.*, I, 83; cf. 296, 344.

101. *Ae.*, I, 83; cf. 346.

102. El concepto de arte de Hegel es incomprensible si se pretende separarlo de la estimación del arte clásico y de la interpretación hegeliana de la escultura y el drama griegos. No es por influencia de valoraciones más o menos difundidas en su tiempo, como cree J. Simon, *op. cit.*, pp. 114-116, 118, que Hegel hace coincidir al arte auténtico con el clásico; el error de Simón nace de su asimilación de los conceptos de arte y de trabajo. Para Hegel tienen sin duda algo en común, pero ello sólo interesa desde puntos de vista secundarios. Véase, en cambio, H. Lauener, *op. cit.*, pp. 42-43, que sigue a H. Kuhn y otros, que respetan las expresiones inequívocas de Hegel sobre la superioridad del arte clásico.

manera de belleza; pero lo es más por su aspiración que por sus logros

La forma simbólica tiene, además de los sentidos ligados al arte y a la idea, el peculiar que le corresponde en tanto que modalidad de nexo que se establece entre ellos. En efecto, el ideal como conjunto de las condiciones del arte bello está presupuesto por la búsqueda de una figura sensible adecuada a la idea: él le confiere una meta, y, a la vez una medida de su fracaso relativo y de su relativo éxito en la busca. Simbólicamente, la idea establece una relación insuficiente con una cosa o una producción artística; pero como la relación es abstracta o parcial provoca "... también la conciencia de la extrañeza de la idea y las apariencias sensibles, ...".¹⁰³ La forma simbólica del arte es la relación de patente inadecuación entre lo ideal y su configuración,¹⁰⁴ y esta patencia una función del mediador entre la idea y el arte. La inadecuación es la primera etapa de la existencia de la idea, y en este sentido una modificación del ideal. Cuando Hegel anuncia que tratará de la diferenciación del ideal en formas de belleza,¹⁰⁵ define a estas formas como las diversas relaciones entre la idea y sus configuraciones. De modo que las entiende en primer término como formas del ideal, y sólo en segundo, como significando también de alguna manera a la idea, y al arte en sentido estrecho.

La forma simbólica es no sólo parte de un proceso en tres tiempos en el seno del ideal, sino que es un movimiento ella misma, como vimos al principio de esta explicación. "Nuestro interés a propósito de lo simbólico es conocer el interno proceso que origina al arte, que se puede deducir, hasta cierto punto, del concepto del ideal en desarrollo hacia el arte verdadero; los grados de lo simbólico serían, entonces, los pasos que llevan al arte auténtico."¹⁰⁶ La dirección de lo que ocurre en este tramo simbólico está dada por el ideal, o la belleza artística, hacia la que tiende la idea absoluta; o, lo que es lo mismo, por la forma clásica del arte. Se trata de un movimiento productivo que fija en obras el nexo simbólico entre la idea y su representante sensible. La novedad que engendra consiste en que, donde antes no había más que una separación, ahora se instituye una relación inadecuada. Pero, aunque la relación sea abstracta, como la llama Hegel, no por ello es igual a nada: la forma simbólica es un proceso de idealización en cuanto se muestra capaz de

103. *Ae.*, I, 83.

104. *Ae.*, I, 82; cf. 83 ss., 299, 300 s.

105. *Ae.*, I, 82.

106. *Ae.*, I, 309.

reunir lo separado, y de establecer en una obra la manifestación simultánea de lo que une a la idea con lo sensible, y de su extrañeza mutua.¹⁰⁷ Esta coincidencia paradójica no es un suceso natural, sino el resultado ideal de un proceso de transformación conjugada de la idea y de la naturaleza sensible, cambio que es una condición previa del arte plenamente logrado. "El símbolo en el sentido en que aquí usamos el vocablo, es, tanto según el concepto como según la manifestación histórica, el comienzo del arte ... y nos conduce sólo después de muchos pasos, transformaciones y mediaciones a la auténtica realidad del ideal, a la forma clásica del arte."¹⁰⁸

El proceso de idealización en su forma simbólica se cumple mediante negaciones sucesivas: la idea se niega en su abstracción e indeterminación, a lo que, considerándola filosóficamente según la totalidad sistemática de sus modos, Hegel explica como búsqueda de sí en lo sensible. El establecimiento de la identidad inadecuada de la idea con la cosa es, por una parte, una negación del aislamiento de la idea, pero también lo es de la concordancia con lo otro, buscada para ella. Como dice Hegel, en vez de lo que buscaba, no ha encontrado más que un eco de sí.¹⁰⁹ Como consecuencia de ello, es necesario que la idea se retire (*heraustrete*),¹¹⁰ de lo sensible. "Esta liberación sólo puede efectuarse en la medida en que lo sensible y natural son concebidos y vistos como lo negativo en sí mismo, como lo que debe ser y ya ha sido superado [*das Aufzuhebende und Aufgehobene*]." ¹¹¹ La idea se mueve, mediante la negación de lo sensible, en dirección de la modalidad simbólica tardía, que es la de la sublimidad. Se caracteriza ésta porque en ella la idea "... sobrepasa a su existencia externa, en vez de disolverse en ella o ser abarcada por la misma. Esta condición de lo que está más allá de la apariencia determinada, constituye el carácter general de la sublimidad".¹¹²

El resultado final de la transformación es la idea diferenciada (*fertig ausgebildet*),¹¹³ aunque todavía carente de figura. Por otro lado, el producto del proceso es la revelación de la exterioridad como pura apariencia. Antes de la negación idealizante, lo externo posee una interioridad propia suya, o, mejor dicho, no hay lugar ni ocasión alguna

107. Ae., I, 296.

108. Ae., I, 298.

109. Ae., I, 296.

110. Ae., I, 339; cf. 342, 346.

111. *Ibid.*; cf. 340.

112. Ae., I, 299; cf. 67, 352.

113. Ae., I, 408.

para establecer una diferencia entre lo externo y lo interno. Después de la búsqueda de sí de la idea en lo sensible, y del relativo fracaso de la misma mediante la producción simbólica, lo externo queda separado de toda interioridad, o se independiza de su interioridad posible, no pudiendo ser comprendida más que como una pura apariencia. Lo que queda no es más que la relación negativa del significado y la figura, o la idea de belleza como una pura exigencia separada de su debida realización, como un ideal abstracto, un mero deber ser (*ein Sollen*).¹¹⁴

En lo que sigue explicaremos muy brevemente las formas clásica y romántica del arte; y completaremos nuestro examen de las formas haciéndonos la siguiente pregunta: ¿qué sucede a lo largo del proceso de estas tres formas y cuál es el resultado del mismo, o su papel en la génesis del arte, como dice Hegel?

Desde el punto de vista que nos intersea aquí, que es antes que nada el de aclarar lo que son las formas, o lo que significan para el concepto de arte, la clásica ocupa un lugar relativamente solitario entre las otras dos.¹¹⁵ No porque carezca de relaciones con ellas, sin embargo; por el contrario, siendo el medio entre los extremos, y no admitiendo Hegel que en materias esenciales pueda haber cabos sueltos, resulta que necesariamente estará ligada de manera íntima y múltiple con las formas simbólica y romántica. Su diferencia principal consiste en que, como punto culminante de un proceso general de unificación y reconciliación, en el clasicismo no cabe ya distinguir entre la idea, el ideal y el arte, como hemos venido haciendo. Es una forma en la que la plena realización de la idea la hace coincidir con su existencia tanto ideal como artística. El arte clásico es la presencia efectiva de la idea, y esta identidad no deja lugar alguno ni para aspiraciones incumplidas, ni para exigencias o condiciones por satisfacer; tampoco caben, suprimidas las escisiones, las funciones de mediación entre extremos disociados. La forma clásica se cumple, por ello, como mundo de la belleza, condición total de que carecen tanto el simbolismo como el romanticismo, que son sólo partes o ingredientes de mundos cuyo sentido no es primordialmente artístico.

Acentuando, tal vez un poco más de la cuenta, esta peculiaridad del clasicismo, se podría llegar a pensar que su unidad privilegiada lo excluye de la definición de forma artística que Hegel ofrece al comienzo de la segunda parte de las lecciones. Allí dice que las formas son las

114. *Ae.*, I, 103-105.

115. *Ae.*, I, 426.

diversas relaciones de la idea y su configuración bella. Ahora bien, en el arte clásico en sentido estricto y de acuerdo con la interpretación hegeliana, parece, a primera vista, no haber ya una relación de la idea con su presencia sensible, sino una identidad de ambas. Pero, contra esta aparente dificultad, cabe señalar, por una parte, que la verdadera identidad es, también, una relación, y por otra, que es al punto de vista filosófico-sistemático, que contempla a todos los modos de la idea, y también al religioso y al teórico, que son por necesidad post-estéticos, al que corresponde legítimamente hacer el *distingo* entre la idea y su figuración. Hegel adopta a menudo esta perspectiva en las lecciones, pero siempre sólo transitoriamente; la abandona cuando piensa y describe al arte clásico, de la misma manera como también deja de lado a propósito de él, las explicaciones de tendencia analítica. Y ello se debe a que está obligado a deponer todo enfoque que impida expresar la auto-suficiencia de la manifestación artística que, precisamente, el clasicismo establece y exhibe. El sistema, por una parte, es incompatible con el reclamo de exclusividad de un significado determinado, y, por ende, finito, como el que se hace valer en la forma clásica. Y el análisis, por otra parte, tiende a presentar a las nociones como compuestas de elementos reacios a integrarse en verdaderas unidades nuevas, individuales e independientes, como las representadas en forma eminente, según la convicción de Hegel, por las obras de arte clásicas.

También resulta característico de la noción hegeliana de lo clásico que el filósofo no distinga etapas sucesivas en esta forma artística. Aunque su advenimiento es gradual, como lo es su disolución, su vigencia no parece afectada por la dispersión propia de todo proceso. En el tratamiento del romanticismo se acentúa la importancia de las consideraciones históricas, y el concepto de esta forma se llena, por tanto, de diferencias temporales. En el caso de la forma simbólica en cambio, la diversidad se hace valer, sobre todo, a propósito de los distintos pueblos cuyo arte realiza esta etapa inicial. La única división que cabe notar, por el contrario, en la exposición de la forma clásica, es una sobre la que ya hemos llamado la atención antes, a saber, la existente entre la escultura y el drama griegos.¹¹⁶ Recordemos que Hegel la presenta como una diferencia entre la belleza estática y la dinámica, sin ofrecer, sin

116. *Ae.*, I, 426-428. La *Einteilung*, o división en partes de la sección dedicada al arte clásico, sólo admite el origen paulatino y la disolución gradual del arte clásico, pero no la división interna en etapas o modalidades étnico-culturales, como las que distingue Hegel a propósito del simbolismo y el romanticismo. *Cf. Ae.*, I, 430-458.

embargo, justificación alguna de tipo estético para esta división del clasicismo; de manera que nos quedamos, por una parte, con la afirmación tajante de la unidad del sentido clásico, y por otra, con la dualidad de su realización artística, la de la belleza sosegada y la de la polémica.

Por lo demás, el mundo del advenimiento artístico de la idea absoluta, concentrado en un solo punto de la historia y en un par de ciudades de la Grecia antigua, no admite fisuras de acuerdo con la explicación de Hegel, y apenas tolera el desarrollo de dimensiones espacio-temporales. El romanticismo, en contraste con este tratamiento, es una forma mucho dispersa: con la religión cristiana dura ya 19 siglos —y la teoría no excluye definitivamente que le esté reservado algún futuro todavía. Además, se desparrama por Europa entera, y tal vez también acabe por extenderse al resto del planeta. A medida que la forma romántica se confunde con el presente histórico de Hegel, la cuestión de sus límites temporales y culturales se vuelve más y más confusa. La forma clásica del arte es el punto central, culminante, tanto de un proceso unitario como de una diversidad de muchas dimensiones. Pero como centro que ordena, mide y conecta a la variedad del concepto de arte, el clasicismo excluye casi completamente una variedad interna propia.

En la forma clásica especialmente se hace evidente el concepto de arte.¹¹⁷ Este concepto presupone, ya lo hemos visto, la unidad perfecta de significado y figura, y, además, que esta unidad sea libre, o una totalidad independiente. Ni el significado ha de serlo *de* algo diverso de él mismo, ni la figura, mera representación, seña o indicio *de* otra cosa sino que ambas han de constituir una unidad original y autónoma. La fusión de los elementos que generan el arte ha de ser tal que excluya toda alteridad en él, y haga imposible la existencia de alguna manera de subordinación o servidumbre entre estos elementos. El arte es, según su concepto, un significado que se dice a sí mismo en una figura que no es nada más que la actualidad sensible de aquél. Ahora bien, según Hegel no hay más que el espíritu que sea significativo de sí propio, y capaz de entenderse; que sea, en uno solo, el que tiene algo que decir, el que lo dice, y el que lo interpreta sin recurrir a otro. La exigencia del concepto de arte que se realiza en la forma clásica resulta en obras que presentan inmediata, intuitivamente, esta libertad y entereza del significado. Este resultado de procesos previos ocurre aquí por primera vez: ni las cosas naturales, ni las humanas tienen este carácter tal como, de ordinario

117. *Ae.*, I, 413.

nos las encontramos. Entenderíamos mal, sin embargo, esta autonomía del arte, si la interpretásemos como una afirmación de la arbitrariedad y la carencia de conexiones universales de la invención artística. Más bien al contrario; son, sobre todo, la riqueza de contenidos del mundo y de la experiencia humana y la perfección de la síntesis que el arte opera, los fundamentos de su condición inconfundible e independiente. En él, precisamente, se torna accesible la totalidad: esto es lo que quiere decir la fórmula "la idea se hace sensible". Sin olvidar, por tanto, la originalidad ontológica del arte, su novedad relativamente a las cosas dadas aparte de él, veamos cómo, justo en el momento de su culminación, se mantiene íntimamente ligado con una parte de la naturaleza. De esta manera se hará evidente que ni su peculiaridad ni su libertad proceden de que el arte sea algo desconectado de las cosas, o vacío de sentido.

El individuo humano es, aunque cabalmente diferenciado, uno por su alma, que recoge en sí todas las diferencias que a él atañen, manteniéndolas juntas.¹¹⁸ En este sentido es un ejemplo de tolerancia mutua de la unidad y la multiplicidad; al propio tiempo, es un ser corpóreo que no sólo se entiende a sí mismo, sino que se da a entender en su identidad por pura presencia. "... La figura por sí sola debe tener ya su significado, y más precisamente, este debe ser el significado del espíritu. Esencialmente esta figura es la humana, por cuanto sólo la exterioridad del hombre está facultada para revelar lo espiritual de manera sensible".¹¹⁹ Es cierto que la individualidad en este sentido propio no es algo dado como parte de la naturaleza, y que está lejos de ser idéntica con la mera existencia de representantes singulares de la especie humana. Es más bien una posibilidad de los seres humanos. Hegel pensó de ella que estaba en una relación particularmente importante con el concepto de arte. En esta posibilidad de ser un individuo, encontró el filósofo una anticipación del concepto de arte en la naturaleza. Los hombres uno por uno no son ni modelos del arte, ni mucho menos anuncios de la misión que éste desempeña en el devenir universal; pero el hombre como podría ser si su existencia coincidiera con su concepto, estaría muy cerca del concepto de arte como unidad perfecta del significado y la figura sensible. "... Cuando la corporeidad le pertenece al espíritu como su existencia, entonces el espíritu es también la propia interioridad del cuerpo y no una intimidad ajena a la figura externa; de modo que la materiali-

118. *Ae.*, I, 105, 236.

119. *Ae.*, I, 419.

dad no poseerá en sí otro significado adicional, ...".¹²⁰ Es así como la individualidad humana prefigura el sentido del verdadero arte.¹²¹

Debido a esta coincidencia esencial, de la que sólo el pensamiento toma conciencia, el arte clásico tiene en la representación del individuo su tema central y principal; a propósito de él se cumple en su misión propia, como no podría conseguirlo si se diera a otras tareas representativas. "En este tipo de unidad se funda el concepto de la forma clásica del arte. Esta identidad del significado y la corporeidad hay que concebirla de modo que excluya toda separación de los integrantes dentro de la unificación operada; y, por lo mismo, que lo interno no esté retirado de lo corporal y la realidad concreta, y sea pura espiritualidad íntima. Pues con ello podría hacerse evidente una diferencia del uno respecto del otro. Lo objetivo y externo en que el espíritu se torna intuitivo ha de estar, según su concepto, a la vez cabalmente determinado y singularizado; por ello el espíritu libre, al que el arte expone en su realidad adecuada, no puede ser otro que la individualidad espiritual en su figura natural, que es tan determinada e independiente en sí como aquélla (objetivamente externa). Esta es la razón por la cual lo humano es el centro y el contenido de la auténtica belleza y del arte; ..." ¹²²

La mejor prueba de la intimidad entre los conceptos de arte y de individualidad humana plenamente desarrollada, es el contraste entre la forma clásica y los casos negativos de las formas simbólica y romántica. Es característico de estas dos que el arte que les corresponde se cumpla sólo hasta cierto punto, ya que no satisfacen su propio ideal de belleza. O, para decir lo mismo de otro modo, que estas formas incluyan las diferencias entre la idea, el ideal y el arte. Sólo la forma clásica las suprime en cuanto el arte es el ideal, y ambos la presencia actual de la idea. Pero este éxito es una consecuencia directa de que la forma clásica consigue la representación adecuada de la individualidad. El espíritu o la idea absoluta no pueden tener otro modo más propio de presencia sensible que la corporeidad animada y libre, como nos la ofrecen la escultura griega, o la acción heroica, desplegada en la poesía dramática. "La peculiaridad del contenido ... de lo clásico reside en que él mismo es idea concreta y, como tal, lo espiritual concreto; pues sólo lo espiritual es lo auténticamente interno. Para dar con tal contenido hay que dirigirse, entre las cosas naturales, a lo que por sí mismo le corresponde

120. *Ibid.*; cf. 420, 459.

121. *Ae.*, I, 148 s., 78, 155 s.

122. *Ae.*, I, 418.

a lo espiritual... Esta figura, que tiene en sí misma a la idea como espiritual, y precisamente a la espiritualidad determinada de modo individual, es la figura humana..."¹²³ Pero el arte clásico no es únicamente escultórico, sino que incluye la representación de la individualidad humana en acción; así logra poner en evidencia la unidad libre y dinámica de lo interno y lo externo, la fusión de alma y cuerpo en la conducta que compromete totalmente al individuo. "Tal como con el cuerpo humano y su expresión, ocurre también con los sentimientos, los instintos, las hazañas, los sucesos y las acciones humanas; la exterioridad de las mismas es caracterizada en la forma clásica no sólo como vivacidad natural, sino como vivacidad espiritual. Y su lado interno recibe la adecuada identidad con el externo."¹²⁴

La versión breve de las diferencias entre las tres formas del arte dice que: "... el arte simbólico *busca* aquella unidad perfecta de la significación interna y la figura externa que el clásico *encuentra* en la representación de la individualidad sustancial para la intuición sensible, y que el romántico *rebasa* en su espiritualidad sobresaliente".¹²⁵ El romanticismo, históricamente considerado, es la forma que comprende el arte de los pueblos europeos cristianos hasta los tiempos de Hegel. Es una forma que tiene al ideal artístico cumplido como una de sus condiciones antecedentes. No podría haberla sino precedida por la idea reconciliada con lo sensible, en plena posesión de sí y carente de una alteridad que la limite o amenace enajenarla. Después de haberse reconocido como idéntica con lo otro, la idea queda libre para uno de los modos de su propia infinitud, la de encontrarse consigo también fuera de sí. Pero de ello resulta que no hay ninguna figura visible, audible, representable, imaginable, que la pueda contener dignamente en su nueva libertad e infinitud. La forma romántica es, en este respecto, el comienzo del abandono paulatino del designio artístico de la idea, del desmantelamiento gradual de la realización de la idea como arte. Sobrepasado el ideal, la unidad clásica se deshace: otra vez, como a propósito de la primera forma, se puede hablar de un desajuste entre la idea y su figuración, pero ahora se trata de uno producido por el exceso de lucidez de la idea sobre sí, por una espiritualización que excede a toda presencia actual posible.

Y, sin embargo, el proceso de esta retirada de la idea, debido a la anterior fusión entrañable con lo sensible, es, otra vez, un desarrollo

123. *Ae.*, I, 84.

124. *Ae.*, I, 420.

125. *Ae.*, I, 297; cf. 88.

prolongado y diverso en su articulación interna, la que consta de etapas y momentos diferentes. De manera que el distanciamiento progresivo del centro ideal es un nuevo desarrollo artístico; esto es, la idea en tanto que bella sigue siendo el principio activo de la forma romántica. Parecería raro, sin embargo, pretender que basta con aducir los límites del ideal cumplido como explicación de la plenitud positiva y la creatividad original de la forma romántica. Si la idea no se moviera ya hacia otro modo de realización, su desligamiento de la esfera artística en general no sería productivo. Tiene que haber, por lo tanto, un respecto en el cual la forma romántica es otra cosa que el puro recogimiento de la idea en sí, su abandono de la identidad con lo sensible. El punto de vista filosófico-sistemático puede, efectivamente, explicar la fecundidad artística, la riqueza concreta y la duración de la forma romántica, conectándola con los otros modos de la realización de la idea que "reemplazan al arte "posteriormente". De la comparación entre realización artística y teórica de la idea, se sigue, según Hegel, que en la identificación con lo sensible no se cumplen todas las posibilidades de aquélla. El arte romántico es el modo más universal del espíritu absoluto, sino que, aunque sea una etapa necesaria de su curso, está siempre afectado de ciertas formas de particularidad y de abstracción.¹²⁶

La forma romántica proviene, por lo tanto, de la idea en dos sentidos: es un producto, primero, de la idea que retorna de su proyecto artístico en conjunto; y es una consecuencia, en segundo lugar, de que la idea ya está moviéndose en la dirección de una nueva manera de realización. Por ello es que la producción artística en el momento de la forma romántica constituye ya un puente con el futuro teórico o filosófico de la idea. El ideal romántico ya está dejando de ser la belleza "... para esta última etapa del arte la belleza del ideal clásico y, en consecuencia, la belleza en su manera más propia y en su contenido más adecuado, ya no son lo más perfecto".¹²⁷ Las postrimerías del devenir romántico son tan acentuadamente reflexivas, que se van pareciendo cada vez más a una meditación del arte sobre sí. Es el período de la ironía artística, en la que ya se prepara el paso del arte al pensamiento.

Lo que, siendo parte de la idea, quedó sin exposición externa suficiente en la forma clásica, es la infinitud de la subjetividad.¹²⁸ La configuración artística de la misma, que es la tarea propia del arte romántico

126. *Ibid.*; cf. 85.

127. *Ae.*, I, 499.

128. *Ae.* I, 85-86.

tico, es el desarrollo que rompe la armonía y concordia clásicas. El principio de la forma romántica está ligado de muchas maneras a la sustitución de la religión griega por el cristianismo; al paso de la representación de lo divino con figura humana al intento de representarlo como pura espiritualidad. La unidad de la naturaleza humana y la divina, exhibida antes para la intuición sensible, es ahora sabida, una de las verdades cristianas, pero no es, en cambio, vista. "El nuevo contenido... no está ligado a la representación sensible como a su existencia adecuada, sino que se libera de su inmediatez... De esta manera el arte romántico es el paso que el arte da más allá de sí mismo, pero dentro de su propio campo y en el modo del arte."¹²⁹ Como consecuencia de que es, precisamente, la subjetividad libre la que ha de ser representada, la que ha de lucir bellamente, mostrarse en las obras románticas, estas tenderán a hablarle, de preferencia, más bien a los sentimientos, a la intimidad subjetiva y la fantasía, que no a los sentidos corporales. Pero, aunque se trate del mundo de la intimidad subjetiva, en cuanto arte la forma romántica no puede prescindir de la figura sensible. Por ello es que repite, en cierta medida, el desajuste simbólico de la idea y la figura: esta última aparece como inesencial, y sólo accidental o provisoriamente asociada con aquélla, que es más perfecta y no requiere ya de otra cosa que de sí propia para ser y manifestarse. La idea de la belleza "... ya no se encuentra perfectamente realizada en la exterioridad, por cuanto tiene su verdadero ser sólo en sí en tanto que *espíritu*".¹³⁰

El proceso artístico de la subjetividad romántica da lugar, principalmente, a tres momentos. Siempre se tratará en ellos del espíritu existente, esto es, de aquel que tiene una conexión directa con el hombre.¹³¹ No es sin embargo el hombre como animal el que interesa, sino como sujeto de aquella intimidad que encontrándose en medio de la finitud, se sabe infinita y hace suya esa infinitud.¹³² La representación romántica hace aparecer al hombre como manifiestamente divino; primero, a través de la historia de Jesús, de María, de los discípulos y de todos aquéllos en que el Espíritu Santo se muestra activo, dice Hegel. Pero aunque esta identificación del sujeto espiritual con lo divino esté fundada en el origen absoluto de aquél, el hombre en las circunstancias de su vida en el mundo no la representa inmediatamente, sino que ha de alcanzarla me-

129. *Ae.*, I, 86-87.

130. *Ae.*, I, 297.

131. *Ae.*, I, 499-500.

132. *Ae.*, I, 501.

diante un desprendimiento creciente de las cosas finitas y un progreso hacia su propia verdad.

Hegel llama la atención sobre la novedad, en el devenir de las formas artísticas, del interés romántico por el dolor, el sacrificio y la muerte, sobre todo en comparación con el arte clásico. La renuncia del mundo, y la muerte para la naturalidad inmediata son la negación de lo que ya ha sido puesto como negativo, la negación de segundo grado, y por ello, una afirmación: la reconciliación consigo de la subjetividad recuperada de la finitud, la beatitud. Finalmente en el tercer momento de la forma romántica, se trata del hombre en el círculo de la finitud, el cual llega a interesar al arte una vez ganada la seguridad del espíritu en sí propio. "La finitud como tal es el contenido, tanto en la dirección de los fines espirituales, los intereses mundanos, las pasiones, colisiones, dolores y alegrías, esperanzas y satisfacciones, como también en la de lo externo, de la naturaleza, sus riquezas y sus fenómenos más singulares." ¹³³

Pero esta manera de explicar el despliegue artístico de la subjetividad romántica no deja ver suficientemente en qué reside la diferencia de esta forma en comparación con la clásica, o, lo que es lo mismo, su parentesco con la simbólica. Para que este rasgo se haga patente, debemos agregar que la intimidad humana que tiene que ser configurada artísticamente, no se revela en las obras sino que constituye una verdad que las precede. El arte se mueve en el ámbito de una visión religiosa que le proporciona una representación del espíritu, con que el arte cuenta para hacer lo suyo. "Este contenido no es producido por el arte romántico como arte..." "... El contenido ya está por sí disponible en la representación y el sentimiento fuera de la esfera del arte. La religión constituye, en este caso, en tanto que conciencia general de la verdad, el *presupuesto* esencial".¹³⁴ Como el saber acerca del espíritu subjetivo lo precede, el arte se ve despojado de su condición de revelación original.

Pero esta nueva situación transforma en un sentido aún más radical y específico las relaciones entre la idea y la figura, y hace de la forma romántica algo muy distinto de su predecesora, la clásica. El romanticismo representa artísticamente al espíritu subjetivo conociendo de antemano la condición no sensible del mismo, y considerándolo superior a toda figuración particular posible. Toda la misión del arte se torna

133. *Ae.*, I, 505.

134. *Ae.*, I, 507.

problemática para el romanticismo. La idea de configurar artísticamente a la subjetividad, dada su condición, tendrá que ser abordada de manera indirecta, y no podrá aspirar a resultados perfectos; el saber religioso acerca de su superioridad en comparación con toda la naturaleza sensible particular, acaba de disponer desfavorablemente al romanticismo no sólo hacia la exterioridad ligada al espíritu existente, sino hacia toda la misión representativa del arte. El arte como tal se desvaloriza junto con lo externo en general. "En el romanticismo tenemos dos mundos; un reino espiritual perfecto en sí...; y por otro lado, el reino de lo externo como tal, desligado de la fuerte unión cohesionante con el espíritu, el cual se ha convertido ahora en una realidad enteramente empírica, y cuya figura no le preocupa al alma."¹³⁵ En este contexto, los elementos cuya fusión genera al arte, la idea y la figura, entran en una relación característica de la forma romántica: queda excluida una reconciliación o identificación bella, ideal, entre ellas. Si consideramos que la belleza es una revelación que ilumina el mundo y ordena la vida humana en él, una renuncia a ella es una degradación del arte, un retroceso relativo de su importancia, una mengua de su efectividad y de sus alcances. Y, en verdad, según la teoría de Hegel, la última etapa de la realización del arte como manifestación peculiar de la idea, revela que ésta ha de superar a su propio designio artístico, como tal, esto es, a sí misma en uno de sus modos, para no quedar presa entre los límites de este designio, los cuales sólo el arte podía poner de manifiesto.¹³⁶

Las formas del arte en su conjunto son diferentes concreciones de la idea de belleza, sostiene Hegel.¹³⁷ Esta explicación ofrece ciertas dificultades de interpretación. No resulta claro de qué depende, en último término, el número de las formas de que consta el desarrollo sensible de la idea. La fórmula según la cual la idea absoluta busca su existencia en lo sensible, la alcanza y luego se retira de ella, decide el asunto de modo aparentemente claro porque convierte a la idea en protagonista exclusiva del proceso de su realización. Si en la concepción hegeliana la idea poseyera, efectivamente, esta posibilidad, y nada sino ella misma

135. *Ae.*, I, 508.

136. La belleza es una posibilidad de la idea absoluta que no se puede separar nunca del todo de lo sensible, y es de este nexo suyo del que depende su finitud. *Cf.* *Ae.*, I, 499, 515, 518 s. Sólo una figura puede ser bella, en sentido propio. *Cf.* *Ae.*, I, 129. Sin embargo, a propósito del romanticismo, Hegel habla de una belleza espiritual de la interioridad. *Cf.*, *Ae.*, I, 499, 511, 520. Esta última acepción del término no puede ser sino figurada o derivada de la primera.

137. *Ae.*, I, 295.

produjera sus diferencias y la reunión de estas diferencias, su realización consistiría en una relación exclusiva consigo. ¿Qué es lo que separa a la idea absoluta de su existencia? No es posible contestar que la exterioridad, en la que la idea se busca, es capaz de introducir una alteración en la idea misma, pues ella no posee ninguna independencia respecto de ésta, ni puede preceder a la diferenciación de la idea.

Una discusión adecuada de este problema exigiría que aclarásemos si la metafísica hegeliana es o no dualista, y determinásemos el sentido del último o de los últimos principios de que dependen este desarrollo sensible de la idea y otros procesos fundamentales con él comparables. Tal examen cae fuera de nuestra tarea presente. Sólo queremos consignar, por el momento, que la estética de Hegel no autoriza más que a decir que el concepto de arte depende de las tres formas que las lecciones explican. No podemos afirmar que la necesidad de estas formas quede suficientemente exhibida en esta disciplina: ni su número, ni su radiación directa en la idea, ni lo que introduce las diferencias que las separan a unas de las otras, están satisfactoriamente justificadas en la filosofía del arte. Las formas simbólica, clásica y romántica, ¿agotan completamente las posibilidades de diferenciación estética de la idea? Hay razones poderosas para pensar que lo que Hegel llama la retirada de la idea de su proyección artística, marca, según la teoría, el fin de aquellas posibilidades. Pero, debido a que no está claro cómo concibe Hegel a los principios determinantes de la diferenciación sensible, no cabe excluir la aparición de otras formas. Las lecciones mencionan varias veces el futuro de la belleza artística, del arte.¹³⁸ Las tres formas que Hegel explica realizan completamente ciertas posibilidades de la idea —y es al conjunto de ellas, justamente, a lo que Hegel concibe como arte—, pero este grupo de posibilidades no posee ni un carácter sistemático cerrado ni una fundamentación suficiente que permita aclarar los problemas que hemos formulado y otros más.

5. *La materia, los materiales, lo sensible.*

La última parte de las lecciones, la más extensa, con mucho, de las tres, se ocupa de las cinco artes en que el concepto se distribuye en la etapa final de su edificación en el discurso. Pero esta sección no sólo se

138. *Ae.*, I, 95, 110, 194.

distingue de las precedentes por su mayor longitud: también es más variada, y tiende a dejar en la oscuridad las razones que justificarían su gran heterogeneidad. Junto con el estudio especial de cada una de las artes, sus diferencias y conexiones, las formas menores que de cada cual se derivan, sus vicisitudes históricas, los artistas, las obras, contiene muchos otros materiales informativos e ilustrativos. Al mismo tiempo y a través de la explicación de todos estos elementos, prosigue el desarrollo del concepto de arte. De manera que la extensión de la tercera parte está ligada a la circunstancia de que la teoría entra de lleno en el campo de la vida efectiva, factual del arte, sin dejar de ser, sin embargo, pensamiento de lo esencial.¹³⁹

Para los efectos de este estudio, y aunque el tema mismo, objetivamente considerado, no lo exige, hemos de introducir un par de distinguos que nos permitan orientarnos en medio de la abundancia abrumadora de esta tercera parte de las lecciones y avanzar en la discusión de nuestro asunto. No podemos ocuparnos aquí de la caracterización de cada una de las cinco artes fundamentales que Hegel estudia, sino que tenemos que darla por conocida al menos en sus rasgos generales. La teoría de la música, por ejemplo, y la de la poesía, han sido abundantemente estudiadas por sí mismas,¹⁴⁰ y a pesar de que metodológicamente es inaceptable que se separe a los capítulos dedicados a una de las artes de su contexto teórico, no se puede negarle todo valor e interés a los estudios llevados a cabo de esta manera.¹⁴¹ Más aún: la interpretación de la poesía contiene, a su vez, una teoría de la tragedia, una de las partes

139. *Ae.*, II, 7.

140. Sobre la teoría hegeliana de la música véase el excelente ensayo de H. Heimsoeth, «Hegels Philosophie der Musik», donde se pueden encontrar referencias bibliográficas y comentarios críticos acerca de la literatura dedicada al tema. La interpretación de la poesía recibe mucha atención en estudios dedicados a la filosofía hegeliana del lenguaje. Véase los trabajos ya citados de Lauener y de Simon. Además, Th. Bodammer, *Hegels Deutung der Sprache*, Hamburg, Meiner, 1969, espec. pp. 181-196. Sobre el tema de la novela, J. Müller, «Hegel und die Theorie des Romans», *Wissenschaftliche Zeitschrift der F. Schiller Univ. Jena*, 19 (1970). Acerca de la interpretación de la tragedia se ha escrito enormemente. Indispensables son, a nuestro juicio, los trabajos de A. C. Bradley, «Hegel's Theory of Tragedy»; Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a. M., Insel, 1961; y W. Kaufmann, *Hegel's Ideas about Tragedy*. Por último, sobre la comedia, un tema todavía inexplorado, W. Heise, «Gedanken zu Hegels Konzeption des Komischen und der Komödie». Muy interesantes son las consideraciones de Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, pp. 226-232, sobre la epopeya: «Hegel es, pues, el verdadero fundador de la teoría del poema épico...», p. 226.

141. Los trabajos de Heimsoeth y de Bradley, citados antes, son prueba fehaciente de lo que se puede lograr por esta vía, con la condición que no se pierdan de vista las conexiones más amplias de la filosofía del arte. También ciertas interpretaciones generales de la *Estética*, que le conceden especial importancia a una de las artes, como hace Domke con un aspecto de la pintura, pueden resultar fructíferas.

más brillantes y renombradas de toda la *Estética* hegeliana; allí mismo encontramos también una explicación de lo cómico en general, otra de la metáfora, y así sucesivamente. Tal como a propósito de la forma simbólica Hegel dice lo que es un símbolo, cómo se distingue de un signo, en qué relación está con la metáfora, por un lado, y con la fábula, por otro, cuando trata de la pintura, digamos, nos ofrece una teoría de los colores y otra que explica el sentido artístico de la perspectiva. Podríamos aislarlas y examinarlas críticamente a cada una por sí sola con el mismo derecho con el cual ha sido estudiado lo que Hegel dice sobre la escultura; descubriríamos, de paso, que estos momentos especiales internos no son menos interesantes e instructivos que las secciones dedicadas a las diversas artes. Pero si hemos de avanzar en la clarificación de nuestro tema tenemos que separar lo que forma parte indispensable de él, de aquello que, aunque elemento integrante, debería ser objeto de una consideración ulterior, más completa, del concepto hegeliano de arte.

De modo que, aunque en principio la tercera parte de las lecciones no debería contener nada que no sea una determinación del concepto, hemos de distinguir entre las características principales y las secundarias del mismo. De acuerdo con lo explicado antes, la diversidad real de las artes es la última etapa de la articulación interna del concepto de arte en desarrollo; lo que nos interesa, por tanto, en primer lugar para nuestro tema, es la explicación de las diferencias entre las artes particulares, pues la articulación del concepto depende de ellas. El criterio para distinguir entre lo esencial y lo inesencial en la exposición hegeliana es, en consecuencia, el siguiente: lo que las lecciones presentan como generativo de una distribución del concepto, es esencial. La concreción de las diferencias, en cambio, no lo es para nuestra perspectiva. No nos ocupamos de la teoría de la arquitectura en especial, sino más bien de la función que el arte arquitectónico en su peculiaridad esencial desempeña para la diversificación del arte en artes. De manera que aun reconociendo que todo lo que cabe decir y pensar filosóficamente sobre la arquitectura es parte integrante de su esencia, para nuestro propósito resulta más importante destacar primero el criterio establecido por Hegel para introducir las divisiones del concepto único de arte y seguir el proceso de la diferenciación continua de las artes hasta que se completa el sistema de las cinco. En lo que sigue tratamos primero del "punto de mira", desde el cual se establecen las diferencias del concepto, y después, de las diferencias concretas entre un arte particular y la otra, o, lo que

es lo mismo, del paso de una particularidad a la que la sigue. Estos dos puntos suficientemente aclarados nos abrirán una perspectiva sobre el sistema de las artes particulares en cuanto conjunto cabal de diferencias y relaciones en el que culmina la determinación teórica del concepto de arte.

La parte tercera de la *Estética* "presupone al concepto de ideal y a las formas del arte, por cuanto no es más que la realización de los mismos en un determinado material sensible".¹⁴² "... Las artes constituyen la existencia real de las formas del arte".¹⁴³ La existencia real depende, en la esfera artística, de la configuración de las diferencias de lo bello en ciertos medios materiales. No se debe entender, a pesar de ciertas expresiones ambiguas del texto, que Hegel afirma que las formas entran en relación con partes singulares de la materia natural, sino, más bien, que ellas llegan a existir conformando ciertos sectores de la materialidad en general. Éstos, gracias a sus características, ofrecen determinadas posibilidades de configuración, mejor dicho, son, desde el punto de vista de la filosofía del arte, este haz de posibilidades. La forma simbólica, por ejemplo, se configura, de preferencia, aunque no exclusivamente,¹⁴⁴ en el medio material de lo inorgánico, de la masa pesada, tridimensional, inerte, que, según tienden a creer los metafísicos, la naturaleza ofrece inmediatamente a nuestro alrededor. Hay una correspondencia estricta entre las limitaciones de la forma simbólica y las posibilidades que el medio en el cual se establece y expone le concede para ello de acuerdo con sus características originales. "... Con este material externo están en conexión esencial también tanto las formas arquitectónicas fundamentales como el estilo de la decoración de las mismas."¹⁴⁵

Otros medios materiales dan lugar a otras artes. Entre todas éstas sólo la arquitectura, a través de la cual se efectúa principal, aunque no exclusivamente, la forma simbólica, configura de modo directo a lo material inmediato. Los demás medios diferenciados de las artes especiales no son ya la naturaleza dada misma, sino materiales más o menos separados de ella, más o menos creados *ex profeso* con miras a su destinación artística. No se da el caso, claro está, de que éstos carezcan por completo de conexión con su origen remoto en la naturaleza. Hasta el habla, las emociones y representaciones humanas, que son el ámbito sen-

142. *Ae.*, I, 88; cf. 80.

143. *Ae.*, I, 95.

144. *Ae.*, I, 88 y II, 333.

145. *Ae.*, II, 24.

sible de la poesía, se extiende la jerarquía de los medios de la realización artística de las formas y del ideal. Todavía en él, aunque de muy otra manera, se hace presente la naturaleza en su configurabilidad. Entre el claro que la arquitectura despeja en un paraje silvestre para disponer de un lugar donde edificar, y las representaciones de un grupo humano, la lengua en que las dice, hay, no una, sino toda una serie de diferencias que, de acuerdo con el proyecto de Hegel, la filosofía del arte debe concebir en su unidad y su variedad, en su génesis y en sus consecuencias para el arte. "En sí, de acuerdo con el concepto, el conjunto de esta nueva realidad del arte pertenece a *una* totalidad; sin embargo, a causa de que éste se realiza en la esfera de la presencia sensible, resulta que el ideal se disuelve en sus momentos y les concede una subsistencia independiente para sí. Ello no obstante [estos momentos] pueden reunirse, relacionarse esencialmente unos con otros y perfeccionarse mutuamente. Este mundo artístico real es el sistema de las artes particulares."¹⁴⁶

Como vemos, el proceso de realización del ideal y de las formas se completa a propósito de lo que Hegel llama su exteriorización, o su exposición en un medio sensible. Dado que se trata de una variedad de medios, tenemos que estar preparados para que el concepto de materia artística admita una latitud capaz de abarcar las diferencias entre ellos. La latitud, sin embargo, no puede ser tanta que se haga incompatible con la unidad del concepto. ¿Cómo entiende Hegel a la materia sensible de que depende la variedad del arte? Por de pronto, y mientras no podamos dar una respuesta directa a esta pregunta, es necesario no perder de vista dos caracteres decisivos del concepto hegeliano de materia sensible artística. En primer lugar, este conjunto de medios materiales forma un sistema, y, en segundo, este sistema de diferencias se genera mediante un proceso necesario, enraizado en la idea que sale de sí hasta este término. Lo primero quiere decir que ninguno de los medios materiales de que habla la *Estética* debe ser entendido independientemente de sus relaciones con los otros que con él integran una jerarquía sistemática. Tampoco debemos pensar que lo que las lecciones llaman el tono, por ejemplo, cuando tratan de la música y su material, pueda ser separado del momento de su surgimiento en el proceso que engendra las diferencias entre música y pintura, y música y poesía. Pues, siendo la pintura y la poesía las artes que preceden y suceden, respectivamente, a la música en el curso de la realización paulatina del arte, y estando

146. *Ae.*, II, 8.

este curso gobernado por un orden, todo intento de arrancar a los momentos del contexto dinámico en el que existen, confundirá tanto al orden total como al sentido particular de cada uno. Estas dos exigencias, a saber, que pensemos a los medios sensibles del arte en sus conexiones sistemáticas y en su contexto procesual, se derivan de un aspecto de la teoría hegeliana que ha sido consistentemente ignorado por sus intérpretes.

Hegel piensa que estas materias artísticas dependen, en su condición misma, del arte, o, lo que viene a ser lo mismo, que no son nada fuera de su relación con el ideal y las formas del arte. Tienen sentido y se puede pensarlas y hablar de ellas sólo como términos de esta relación peculiar. La estética filosófica no se ocupa de las piedras sino en un respecto muy definido, a saber, en cuanto elementos de la escultura o de la arquitectura, las cuales llegan a ser lo que son en relación con ellas. Las artes a su vez, conducen a las materias al cabo de algunas de sus posibilidades de determinación plena, la de la configuración artística. Las descubren como medios en los que ocurre algo que está destinado a sobrepasarlas sin aniquilarlas, sin embargo. Las artes albergarán a sus materiales de una manera muy diferente al uso y gastos de materias naturales que es característico de la fabricación técnica, por ejemplo. Para la filosofía del arte, en consecuencia, los medios sensibles de la realización del arte son intraartísticos: ni le interesan en su separación, como si allí fuesen lo mismo que son en cuanto escultóricos, arquitectónicos o poéticos; ni permanecen, después que las formas se configuran diferenciadamente en ellos, fuera de estas figuraciones, como se queda fuera el instrumento tras haber servido en sus funciones para llevar a cabo la fabricación de algo. Los llamados medios materiales de las artes no son ni meros medios, en el sentido de útiles o instrumentos, ni puras materias que preceden al arte y continúan una existencia indiferente a él después que éste se ha completado. El de material sensible, es, más bien, un concepto específicamente estético, que designa a los ámbitos ligados esencial, y no sólo ocasionalmente, a las cinco artes que la filosofía hegeliana considera.¹⁴⁷

A primera vista y antes de examinar cómo se generan simultánea-

147. *Ae.*, II, 172-173: el material no sólo tiene que ser configurable de acuerdo con las condiciones ideales del arte en general, sino que la figura sensible en que se convierte al cabo ha de ser tal que el espíritu se reconozca en ella y pueda retornar en sí. Por eso es que resulta ofuscante atribuirle a Hegel la noción de que el arte es una expresión, o una objetivación del espíritu.

mente las artes y sus respectivas materias, resulta difícil no ceder a la tentación de interpretar a lo sensible de que hablan las lecciones en alguna de las acepciones conocidas de la palabra. La usamos tanto en la vida diaria como en distintos sectores no estéticos de la filosofía. La crítica, casi unánimemente, ha seguido el camino de dar por descontado que "material sensible" es cualquier cosa menos una expresión técnica que precisa de una interpretación atenta. Los conocedores de Hegel, que son los que parecen más seguros de sí mientras cometen este error de distracción, tienden a dar por supuesto que lo sensible en la teoría del arte es lo mismo que aquello de que tratan, ya sea el primer capítulo de la *Fenomenología del Espíritu* bajo el nombre de "certeza sensible", ya sea lo que ocupa a la antropología o a la psicología hegelianas, en las partes referentes a los sentidos corporales y sus posibilidades características.¹⁴⁸ No se puede negar toda relación entre lo sensible que interesa a la *Estética* y la situación de la conciencia en el punto de partida de la *Fenomenología*.¹⁴⁹ No hay duda que podemos aprender en otras obras de Hegel cosas que nos ayudarán a entender su estética. Pero la infundada y perezosa asimilación de todos los puntos de vista cuidadosamente separados en la obra hegeliana, o la confusión de los temas y los trasposos indiscriminados de conceptos de un área filosófica a otra, no favorecen ni a la comprensión ni al rigor crítico.

Pero no son sólo los estudiosos de la obra hegeliana los que ya saben de antemano lo que en la *Estética* quieren decir "materia", "material sensible", o "lo sensible" en general. También lo saben los gnoseólogos y todos cuantos, después de 1840 más o menos, y hasta el día de ayer, hemos aprendido a conocer la filosofía en la versión positivista predominante a lo largo del último siglo. La teoría del conocimiento fue, para esa tradición, el centro ordenador y legitimante del resto de la filosofía. A veces, claro, sólo quedaba en pie este centro, y de él no irradiaban más que prohibiciones destinadas a inhibir toda filosofía no gnoseológica. La interpretación de la obra de Hegel está, en general, fuertemente marcada, en varios aspectos, por el predominio del gnoseologismo que se inicia poco después de la muerte del filósofo. Pero, la suerte de las

148. *Phänomenologie des Geistes*, ed. cit., pp. 79-89; WW, X, n.º 399-402.

149. En el período de Jena, Hegel aprecia la importancia de la intuición artística como medio de conocimiento. Pero a medida que se va alejando de las ideas compartidas con Schelling, pierde juntas su estima por la intuición y por el arte en la interpretación de entonces. La filosofía del arte de las lecciones representa un nuevo planteamiento: la importancia del arte no depende de su contribución directa al conocimiento, ni intuitivo ni de ningún otro tipo.

Lecciones de Estética en especial quedó, hasta hace muy poco, sellada por la supremacía de esta inspiración filosófica. Una buena ocasión para calibrar la ceguera positivista frente al problema filosófico del arte nos la ofrece, precisamente, la manera como se solían interpretar los esfuerzos hegelianos por clarificar la peculiaridad de lo sensible artístico.

En su famoso e influyente estudio sobre la estética hegeliana, Danzel¹⁵⁰ reconoce que las lecciones se interesan más que otras obras por el aspecto sensible del arte: las exposiciones previas del tema, especialmente en la *Fenomenología del Espíritu* y en la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, apenas si lo mencionan. Danzel no dice, sin embargo, ni una sola palabra de lo que Hegel piensa acerca de lo sensible, qué papel le asigna la *Estética* a los materiales de las artes, en el concepto de arte, etc. Esta omisión resulta notable si se considera que el tema de la materia sensible es el asunto singular más importante de todos cuantos trata la parte más extensa de las lecciones.¹⁵¹ Por si fuera poco, Danzel, que compara las teorías del arte de la *Fenomenología*, la *Enciclopedia* y las lecciones, declara que la consideración del material es uno de los escasos rasgos diferenciales entre las tres versiones de la concepción hegeliana del arte.¹⁵² Pero en vez de explicarnos en qué consiste concretamente esta novedad que Hegel introduce en su tratamiento tardío del tema, Danzel ha decidido ya que la ubicación del arte en la esfera del espíritu absoluto excluye toda posibilidad de atribuirle importancia a su elemento sensible.

El arte, dice, no podía convertirse de ninguna manera para Hegel “en una esfera dentro de la cual la intuición sensible fuese el momento principal. La intuición sensible no le corresponde más que a la criatura humana, la cual constituye sólo una pequeña parte del contenido comprendido por el espíritu absoluto. La intuición no pasa de ser, según el n.º 448 de la *Enciclopedia*, más que una conciencia completamente «material» —el tramo más bajo de toda conciencia humana en general”.¹⁵³ “La superficie sensible no tiene otro significado especial que el de ser el sitio por donde las cosas se tocan sensiblemente... Nuestra visión y

150. *Ueber die Aesthetik in der Hegelschen Philosophie*, Hamburg, Meissner, 1844. Sobre la influencia que ha ejercido este estudio, véanse los trabajos bibliográficos de Vecchi y de Henckmann.

151. Th. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970, pp. 99, 117, 119, 139, 142, 528. Acusa a Hegel de subjetivismo en cuestiones estéticas, y de postergar en su teoría a los elementos sensibles, tan importantes para el arte.

152. «Las lecciones sobre Estética no contienen más que la doctrina sobre el arte que ya había sido presentada en la *Enciclopedia*; ...» *op. cit.*, p. 48.

153. *Op. cit.*, pp. 38-39; *cf.* p. 30.

audición corporales de las cosas no son nada más que un tal contacto empírico; para el conocimiento de su esencia, la mera intuición es un punto de vista tan casual como el que representa el lugar desde el cual las contemplamos en una ocasión cualquiera. La opinión según la cual la superficie natural nos revelaría, sin más, la esencia, se debe, en parte, a que lo más frecuente con mucho es que las cosas se nos presenten visualmente; en parte, a que, por lo mismo... hacemos residir a la esencia de las cosas en propiedades sensibles." ¹⁵⁴

Una vez traducido el problema de lo sensible en el arte a términos de percepción, toma de conciencia y conocimiento de esencias, el crítico pasa a afirmar que, dada la manera como Hegel piensa y pensó siempre el arte, es imposible que éste pueda poseer para él la inmediatez,¹⁵⁵ la particularidad, ligadas en general a la condición sensible. El problema de fondo se resolvería si Hegel viera que el tema de la materia artística lo enfrenta a una alternativa,¹⁵⁶ piensa Danzel. Si es verdad que en el arte se manifiesta el espíritu, la verdad, como Hegel sostiene, entonces se sigue que el elemento sensible o material de la obra es una envoltura transparente, una apariencia completamente subordinada al contenido. Pero si lo sensible no desaparece, sino que de alguna manera se conserva en el arte, hay que concebir a este elemento como una entidad externa independiente, que no puede entrar en una unidad íntima con el significado espiritual. En este segundo caso, debido a que la teoría no puede sino atenerse a la exterioridad inasimilable del material, la afirmación hegeliana de que lo sensible forma parte esencial del arte, lo fuerza a abrazar un dualismo filosófico contrario al monismo representado por todas sus demás obras.¹⁵⁷ Pero el arte, prosigue el crítico, que es en sí mismo unitario, no puede ser explicado desde una convicción dualista. Aunque Hegel gasta muchos esfuerzos en la tarea, no logra dar con la solución satisfactoria. Lo mismo les ocurre a sus discípulos,¹⁵⁸ que han de descuidar completamente el aspecto sensible del arte a causa de que insisten en asociar la belleza artística con la verdad.

Todo este razonamiento se desarrolla, como es tan frecuente que se haga, sin que su autor considere ni por equivocación qué es lo que Hegel llama belleza, verdad, espíritu, materia sensible. Las palabras en su acepción tradicional o más habitual sustituyen a los significados filosóficos

154. *Op. cit.*, pp. 43.

155. *Op. cit.*, pp. 56-57; 65.

156. *Op. cit.*, pp. 66.

157. *Op. cit.*, pp. 62-63.

158. *Op. cit.*, pp. 62, 68-69.

y la crítica ni siquiera toca a la teoría a la que cree estar refutando. En efecto, la filosofía del arte de Hegel está entera dedicada a mostrar cómo en esta esfera del espíritu ocurre la unidad de materia y significado que, tanto para el sentido común como para su remota inspiradora, la metafísica tradicional, se excluyen y contrarían mutuamente. La existencia del arte es la demostración más fehaciente, para Hegel, de que la alternativa, supuestamente ineludible, que plantea su crítico, no es ninguna fatalidad universal del pensamiento y la realidad. La exclusión mutua de lo que el arte reúne se hace valer con gran fuerza en muchos terrenos, y Hegel lo reconoce así. Toda la vida práctica y vastos sectores de la objetividad estudiada por la inteligencia científica están regidos por la contrariedad entre lo interno y lo externo, lo corpóreo y lo anímico, lo sensible y lo significativo. Pero estas divisiones no son ni absolutas ni inmovibles. Si lo fueran, el pensamiento mismo sería imposible. Pero antes de considerarlo a él, la prueba de que no hay estas fracturas incurables, es la existencia del arte, en el cual continuamente se genera la concordancia de lo aparentemente inconciliable. A ella es que llamamos belleza artística.

La teoría hegeliana de la belleza puede ser errónea, pero no es posible refutarla sin haberse enterado de lo que asevera. Danzel considera a las lecciones desde el punto de vista dogmático de la absoluta incompatibilidad de lo sensible y lo espiritual y no llega ni a averiguar a qué se refiere Hegel cuando habla de lo sensible en la acepción estética del término. Menos puede comprender, por tanto, el sentido de la unidad de figura sensible y significado o "contenido".

Hasta aquí hemos usado los términos "materia", "material artístico" y "lo sensible" como sinónimos.¹⁵⁹ No son siempre, sin embargo, equivalentes estrictos. Hegel los usa con gran libertad, a veces como sinónimos, otras para designar expresamente algunas diferencias entre ellos. Si examinamos los contextos en que figuran estos vocablos y los comparamos entre sí, veremos tanto sus coincidencias como los matices diferenciales de su significado. Pero ninguno de ellos, salvo *Sinn*, sentido, al que aludiremos más adelante, constituye un término técnico separado de los otros dos. Los tres, aplicados más o menos promiscuamente, nombran uno de los más importantes grupos de nociones de la *Estética*. Dejando de lado, para empezar, el uso de la palabra "materia" en el sentido

159. Estas expresiones corresponden a las alemanas *Materie* o *Stoff* o *sinnlicher Stoff* (*Ae.*, II, 87 ss., 331; I, 144 s.); *Material* (I, 246 ss., 92-95; II, 17-20, 87-90, 172 ss.); *Sinnliches*, *Sinnlichkeit*, (I, 19, 24, 42-51, 59, 77-78, 245; II, 308).

de sustancia metafísica, en el que Hegel incurre también,¹⁶⁰ y aislando su empleo inequívocamente estético, vemos que “materia artística o del arte” designa al elemento artísticamente configurable en general.

Ahora bien, una configuración artística está siempre en una relación esencial con alguno de los tres sentidos a los que está destinada, de los cuales dos son corporales —la vista y el oído— y el tercero no lo es. Se trata del que Hegel llama la representación sensible (*die sinnliche Vorstellung*), que además de la representación en su sentido estrecho, comprende al recuerdo o conservación de imágenes (*Bilder*).¹⁶¹ La materia como el “lugar” de las posibilidades de configuración artística está limitada por la correspondencia que estas posibilidades han de guardar con los sentidos comprometidos en la experiencia de la obra de arte. Aunque como materia posee las características generales de la exterioridad, la multiplicidad,¹⁶² las únicas formas de exhibición, de exposición y singularización comprendidas por la materia del arte son las correlativas de la vista, el oído y la representación imaginativa. La misión del arte es “configurar una mostración [*Erscheinung*] en la materia, ...”.¹⁶³ “... El arte, debido a que sus configuraciones han de exteriorizarse en la realidad sensible, está destinado también a los sentidos,...”. Pero no a cualesquiera de ellos. Es preciso que “la especificidad de estos sentidos y de la materialidad correspondiente, en la que la obra de arte se objetiva...”,¹⁶⁴ guarden siempre el ajuste mutuo adecuado. De manera que “materia estética” no es la materia indeterminada en general: la finalidad opera una preselección que garantiza la concordancia entre las obras y los llamados “sentidos teóricos” o de la contemplación desinteresada. En este proceso de ajuste, que se anticipa a un resultado debido, se hace presente la función reguladora del ideal, que la teoría de la realización del concepto presupone. La reducción de la materia a materia artística es el producto de una idealización de la primera.¹⁶⁵

Pero las lecciones hablan mucho más frecuentemente de materiales del arte que de materia artística. Y ello, a nuestro juicio, por una buena y muy específica razón. Material es la materia ligada a una cierta actividad, o invertida en un producto, obra o fabricación. Después de esta-

160. *Ae.*, I, 134, 146.

161. *Cf. Ae.*, I, 48-49 con II, 14-15.

162. *Ae.*, II, 14.

163. *Ae.*, II, 87.

164. *Ae.*, II, 14.

165. *Ae.*, I, 48-49; *Ae.*, II, 15-16, 112-113, 261.

blecer en abstracto que al concepto de arte pertenece, como momento interno suyo, la exteriorización, la exhibición de figuras, y la singularización en obras materiales correlativas de tres sentidos humanos que condicionan la experiencia artística concreta, de lo que se trata es más bien de los materiales especiales de las diversas artes, y no de la materia en general. Las artes particulares se realizan ligándose a materiales sensibles que adquieren su propia definición a lo largo del mismo proceso. Igual cosa vale para la actividad artística, la obra de arte, el objeto de la contemplación: la materia, en tanto que relativa a estos diferentes aspectos del concepto de arte, es un material. La correlatividad entre artes especiales y materiales, que es lo que le interesa a Hegel primordialmente, es mucho más estrecha y pletórica de consecuencias de lo que pudiera parecer a primera vista.

Desde luego, conviene tener presente el surgimiento simultáneo de las artes y las materias, su condición de partes internas de un mismo proceso. En efecto, las artes particulares forman un sistema que, entre otras cosas, es una jerarquía desde el punto de vista de los materiales en los que se realizan: estos materiales demuestran ser más o ser menos adecuados para la configuración artística de la idea. Pero no es ésta una jerarquía estática, integrada por elementos dispares dados simultáneamente. El movimiento que engendra el sistema de las artes particulares es una exploración, un descubrimiento de la multiplicidad de la materia artística en general. De manera que la variedad jerárquica de los materiales surge como uno de los productos de la progresiva determinación del arte en artes diversas. Entre la arquitectura, que es el primer grado, o mejor dicho, la primera etapa de este desarrollo, y la poesía, que es la última, hay por lo menos dos formas fundamentales de separación. Primero, la distancia entre el arte que sólo simboliza a la idea y aquél que la dice con toda la propiedad que cabe; y segundo, la que media entre el comienzo y el punto culminante de la producción y la revelación simultánea del medio sensible en el que se perfeccionan el ideal y las formas artísticas. La arquitectura posee el material relativamente más inapropiado, la poesía, el mejor, desde el punto de vista de su capacidad de adecuarse a la verdad de la idea.

Con las artes particulares, en efecto, se generan paulatinamente los materiales de la configuración artística de la idea. La sustitución de una particularidad por otra depende de la plenitud del desarrollo de la anterior, y en este sentido las artes y los materiales posteriores son un resultado de los que los preceden. En suma, el sistema es un cambio progre-

sivo a lo largo del cual el arte se realiza o exterioriza cabalmente. Hablar de las artes por un lado, y de sus materiales por otro, es sólo una manera de explicarse: no son ni independientes entre sí, ni se preceden uno a otro. La jerarquía de las artes particulares es una vía de perfección, un camino que lleva de la crudeza al refinamiento, del tanteo inicial a la pericia y éxito tardíos.

No debemos acentuar demasiado unilateralmente, sin embargo, el aspecto evolutivo del sistema de las artes. Aunque el carácter dinámico y teleológico de la diversidad que distribuye al concepto de arte está claramente presente en la explicación hegeliana, las diferencias entre lo menos y lo más mediado no son del mismo tipo que las que existirían entre los episodios de una historia. Se trata de la génesis de diversas determinaciones del concepto, esto es, esenciales. Esta génesis tiene sin duda para Hegel *también* aspectos históricos, del mismo modo que los encontrábamos a propósito de las tres diferentes formas del arte; pero en ninguno de los dos casos es el histórico el principal sentido de los modos de la realización del ideal. Ahora bien, si el material de la pintura, digamos, es una modificación del material de la escultura, o una idealización más radical del mismo, de ello se sigue que la "primera" de las artes, la arquitectura, está en una posición excepcional a causa de no ser heredada sino iniciadora absoluta del proceso de las transformaciones ordenadas de los materiales del arte. Y, en efecto, así es como lo ve Hegel.

La arquitectura no tiene un material suyo en sentido propio. Ha de comenzar a partir de la naturaleza salvaje, con lo que allí espontáneamente se ofrece. Y lo que hay disponible para el comienzo original del arte es la materia como conjunto aún inexplorado de posibilidades. Después que la arquitectura despeja el campo y erige el templo, la casa o el obelisco, ya el arte nunca se enfrentará de nuevo con el puro medio de su realización diversa, sino que operará en un mundo ya marcado por orientaciones estables y aceptadas, como las que es capaz de proporcionar la arquitectura, precisamente. A causa de ello y en adelante, las artes sólo tratarán con materiales, esto es con materias ligadas a actividades determinadas, poseedoras de metas, técnicas y tareas pertenecientes a un mundo en el que el arte ya existe. "Ella [la arquitectura] es el comienzo del arte; cuando éste empieza no ha encontrado aún ni el material adecuado ni las correspondientes formas para la exhibición de su contenido espiritual, por lo que ha de contentarse con la mera *búsqueda* de la verdadera adecuación y quedarse en la exterioridad del contenido

y del modo de exposición. El material de este primer arte es lo a-espiritual en sí mismo, la materia pesada y configurable sólo según las leyes de la gravedad;..."¹⁶⁶

A la materia y a los materiales artísticos los llaman las lecciones "sensibles", y esta cualificación, bien entendida, dice más sobre el concepto de arte de Hegel que las dos anteriores. Por de pronto, sólo caemos en la cuenta de que la materia y los materiales artísticos son entidades objetivo-subjetivas cuando nos hacemos cargo de lo que quiere decir que se las llame sensibles, en la acepción que la filosofía del arte le da a este término. La materia y los materiales pueden ser considerados como medios de la configuración posible del arte, de las artes particulares, en un cierto momento y para servir propósitos circunscritos del discurso. Pero la *Estética* no se mantiene siempre en este plano de la consideración de lo posible. Como cualquier otra disciplina filosófica, posee un objeto devenido, "esenciado" o plenamente determinado; conoce, por ello, las posibilidades no sólo como tales, sino también en cuanto realizadas. La materia y los materiales de las diversas artes son dichos "sensibles" en tanto que elementos de obras de arte de un cierto tipo. Ahora bien, la obra no es sólo una presencia posible para la intuición sensible en general, sino una presencia actual en la experiencia de una comunidad y de sus miembros.¹⁶⁷ La obra presupone por lo menos a uno de los medios materiales aptos para lucir sensiblemente las figuras provenientes de la fantasía de los artistas. El fulgor sensible del espíritu en la obra llama al sentimiento y la comprensión, de modo que la obra pertenece necesariamente a una estructura compleja que mantiene coordinados y en correspondencia mutua a lo objetivo y lo subjetivo. Esta coordinación, cuando cumple con ciertos requisitos, que no es del caso examinar en este momento, es lo que Hegel llama espíritu.

Hegel estudia en detalle los elementos que forman parte de la actualidad efectiva de la obra de arte en el capítulo sobre el ideal, no en la tercera parte de la *Estética*, donde estaría mejor situada esta sección. Lleva el título "La determinación externa del ideal".¹⁶⁸ Allí se explica que para que la exteriorización del ideal se complete, hace falta no sólo la acción sobre la materia, "1. La exterioridad abstracta como tal", sino también "2. La concordancia del ideal concreto con su realidad externa". Este último punto se refiere a los tipos principales de relación entre

166. *Ae.*, II, 17.

167. *Ae.*, I, 46, 77-78, 245; II, 276-277, 474, 476, 479.

168. *Ae.*, I, 240-274.

la espiritualidad individualizada que se manifiesta en la obra y su propia exterioridad, o su mundo. Finalmente es necesaria "3. La exterioridad de la obra de arte ideal en relación con el público". Lo que Hegel llama, un poco equívocamente, "público" no es ni el individuo que goza de la contemplación de una obra, ni el grupo de individuos que concurre a un espectáculo, frecuenta lugares donde se exhiben obras, o pertenece a asociaciones de aficionados, en el sentido que estas actividades tienen en la cultura moderna. El "público" del arte es, para esta teoría, un pueblo histórico que descubre en ciertas obras surgidas de su seno, la verdad inmediatamente accesible acerca de sus dioses y de sí mismo, de su mundo y de las tareas que le corresponden a él. "Pues el arte no existe para un pequeño grupo cerrado de personas cultas, sino para la nación en su conjunto."¹⁶⁹

La noción de elemento sensible, por tanto, tiene un contenido muy rico y variado: ligada al material, por un lado, a las diversas formas de exterioridad, por el otro, resulta asimismo inseparable de la experiencia a la cual está destinado y en la que se concreta como lo sentido e intuitivo. "... Lo sensible no puede faltarle a la obra de arte, pero no ha de mostrarse más que como superficie y lucimiento sensible. Pues el espíritu no busca en lo sensible de la obra de arte ni la materialidad concreta, ni el organismo en su totalidad interna empírica y en su extensión, sino la presencia sensible... Por eso es que lo sensible está elevado a puro fulgor [*Schein*] en comparación con la existencia inmediata de las cosas naturales... Este fulgor de lo sensible se presenta al espíritu... desde fuera, como figura, aspecto y sonoridad de las cosas". "El arte produce deliberadamente, en lo que atañe a su aspecto sensible, nada más que un mundo de apariencias [*Schatten*], consistente de figuras, tonos e intuiciones. [Pero] no se puede decir que el hombre, en tanto que crea obras de arte, no sea capaz, a causa de su impotencia y de sus limitaciones, de ofrecer sino la superficie de lo sensible, y esquemas. Pues estas figuras y tonos sensibles no se muestran en el arte sólo por razón de sí mismos y por su imagen inmediata, sino con el fin de satisfacer, a propósito de estas figuras, necesidades espirituales superiores, ya que ellas tienen el poder de encontrar lo que les responde en las profundidades de la conciencia y de suscitar un eco en el espíritu. Así es como lo sen-

169. *Ae.*, I, 268; cf. 110, 269, 271, 340, 451, 577; II, 28-29, 278, 331, 437, 471-472, 481-482, 484, 495, 508-509, 514.

sible está *espiritualizado* en el arte debido a que lo *espiritual* luce sensiblemente en él." ¹⁷⁰

"Sentido" (*Sinn*), dice Hegel en un pasaje muy importante para comprender la acepción estética de las expresiones "materia" y "material sensible", tiene dos usos: para ciertos efectos esta dualidad o ambigüedad será fuente de equívocos. Para otros, sin embargo, resulta reveladora; la doble acepción de "sentido" da ocasión para reflexionar sobre ciertas conexiones intrínsecas no fáciles de ver.¹⁷¹ "Pues «sentido» es esta palabra maravillosa que se emplea con dos significados opuestos. Una vez designa los órganos de la captación inmediata; otra vez se llama sentido a la significación, al pensamiento, a lo universal del asunto. De esta manera el sentido se relaciona por una parte con lo externo inmediato de la existencia, y por otra, con la esencia interna de la misma. Una contemplación plena de sentido [*eine sinnvolle Betrachtung*] es la que se abstiene de *separar* aquellos dos lados; más bien, en cada una de las direcciones incluye también a la contraria, y comprende en la intuición sensible inmediata al mismo tiempo a la esencia y al concepto".¹⁷² La doble acepción de la palabra anuncia la identidad escondida de lo que la conciencia ordinaria y la inteligencia abstracta tratan como términos contrapuestos. De manera que relativamente a estos modos familiares de considerar las cosas, aquella identidad parece una paradoja, un trastorno de la división prosaica entre apariencia y ser verdadero. Según esto, los correlatos objetivos de los sentidos corporales se podrían convertir, en ciertas condiciones, en la revelación de un significado de aquellos que, a primera vista, parecen accesibles nada más que al pensamiento y a la meditación esforzada. Con la ventaja adicional de que esta revelación no sacrifica, como la teoría en sentido estrecho, la unidad concreta de lo particular y lo general, de lo sensible y lo abstracto.

En efecto, Hegel asevera que lo sensible en el arte tiene precisamente esta posibilidad de que se abra en su seno un horizonte universal sin que el medio que da lugar a ello desaparezca. Llamamos bello, según Hegel, justamente a lo que posee estas condiciones: a saber, a las figuras inmediatamente sensibles, individuales, dadas íntegras en la pura contemplación, y con ocasión de las cuales se hace patente un significado

170. Ae., I, 48-49.

171. Los términos técnicos *Schein* y *Phänomen* son, en cierta medida, casos comparables al de *Sinn*, que nos ocupa aquí. Véase la explicación de «fenómeno» en Valls Plana, *Del yo al nosotros*, p. 320.

172. Ae., I, 133.

o sentido universal, ideal. En la naturaleza también tiene lugar, sin duda la revelación de la identidad del ser y del parecer o mostrarse; pero allí es posible sólo de manera precaria, comparada con la que tiene su ocasión en la obra de arte. Esta precariedad depende, básicamente, de dos aspectos de la cosa natural: su belleza sólo *sugiere* la unidad de lo sensible y el ser esencial. Deja entrever o barruntar que tal identidad no es imposible, pero no la exhibe acentuada o enfáticamente, como la única razón de ser de esa cosa.¹⁷³ Pero, además, a propósito de lo natural tiende a quedar oculta la condición de la belleza misma, que es una pura mostración o manifestación fulgurante, y no una determinación real u objetiva. En verdad la belleza natural se nos presenta mayormente como una cualidad de las cosas a las que distingue, como una propiedad entre las varias otras que ellas poseen, y no como una de las condiciones que nos permiten descubrirlas en su ser.

La obra de arte, en cambio, no sólo ofrece de modo deslumbrante la coincidencia de lo sensible con el sentido ideal, sino que exhibe, al propio tiempo, de manera manifiesta, su propio carácter de pura exhibición. La bello natural, que no es palmariamente un llamamiento del espíritu al espíritu, como la obra, la cual no tiene otra destinación que la de ser esto, siempre puede ser ofuscante. Probablemente interpretaremos a lo bello natural como si perteneciese íntegramente, con su belleza incluida, al tejido de las relaciones reales, vitales, práctico-teóricas, que constituyen el mundo de la prosa. Pero lo bello no es real en este sentido, sino un puro *Schein*, un puro parecer luminoso, una manifestación en la que se libra, no la presencia de cualquier cosa, sino la del universal parecer mismo en su identidad con el ser universal.

Volvamos a la explicación hegeliana de la doble acepción de "sentido". ¿De qué manera establece la obra esta unidad insólita de los dos significados del término "sentido"? ¿Por qué tenemos a propósito de ella una experiencia que no nos proporciona el ejercicio habitual de nuestros sentidos corporales en su trato práctico y teórico con las cosas? ¿Qué hace del arte aquella esfera en que la materia, los materiales, lo sensible son la presencia inmediata del espíritu? Ya sabemos que la respuesta hegeliana a estas preguntas es compleja y debe ser formulada muchas veces diferentemente, según el interés que nos mueve a preguntar y responder. Una de las vías generales seguidas por las lecciones para resolver

173. *Ae.*, I, 79.

estos problemas es la de la concepción del arte como realización de la idea mediante autonegaciones.

La paulatina transformación de elementos naturales en materiales artísticos en sentido estricto, que Hegel explica en detalle, es una parte del proceso de idealización merced a la negatividad de la idea. Seguiremos de cerca este aspecto de la filosofía del arte por cuanto es uno de los que más contribuyen a resolver los problemas mencionados arriba. Efectivamente, resultaría inconcebible que lo sensible artístico operara una reconciliación con el sentido universal o la idea, si no tuviese, en algún respecto, una condición que le falta a lo sensible en las cosas prácticas y los objetos teóricos. La diferencia que nos interesa, eso sí, comienza a perfilarse bastante más tarde de lo que tendemos a creer. Pues, aunque del arte cabe decir que transforma a la naturaleza, en el caso más frecuente e interesante el material sensible de las artes es un resultado mediatizado por varios procedimientos de cambio, discriminación y "abstracción previos".¹⁷⁴ De manera que las operaciones propiamente artísticas que se desenvuelven en el seno del material vienen a perfeccionar una separación y distancia que ya existe entre éste y las materias y cualidades propias de las cosas extra-artísticas. La diferencia entre lo sensible natural y lo artístico tiene, para Hegel, muchos modos, que consideraremos en seguida según su génesis paulatina. La separación principal, sin embargo, es la que hay entre la pura manifestación, el lucimiento o fulgor material, y lo que Hegel llama la existencia empírica, que posee, además de las cualidades inmediatamente perceptibles, otras que no se ven, no se oyen o intuyen, como propiedades químicas o interiores orgánicas, por ejemplo. Lo sensible artístico no es compatible con interioridades o aspectos en principio no accesibles a la consideración inmediata: no es sino superficie u ostentación. La diferencia se hace valer igualmente respecto de los objetos del apetito, que han de ser, para satisfacerlos, no pura mostración, sino existencias reales susceptibles de dejar de ser mediante el uso o el consumo.

Ahora bien, si el arte ha de elevar lo que encuentra a esta condición de materia sensible en que luce el sentido, tiene que cambiarlo en pura apariencia.¹⁷⁵ Este progreso en que lo real pasa a ser manifestación se cumple mediante la llamada *Aufhebung*, una de las formas características de la autonegación de la idea, que se transforma sin dejar de ser; se

174. Sobre la noción de abstracción en el arte, véase R. Haym, *Hegel und seine Zeit*, ed. cit., p. 439, y B. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, ed. cit., p. 341.

175. *Ae.*, I, 48-49.

determina, se define sin perecer por los límites que a sí propia se da. La *Aufhebung* de lo sensible natural, por ser parte de la realización de la idea, lo niega y lo conserva a la vez; esto es, lo idealiza. En efecto, si los materiales han de cambiar de papel y pasar de la prosa al arte, es menester que sin dejar de ser sensibles, o partes de algo inmediatamente presente, dejen de valer por sí mismos, como si fuesen autosubsistentes y suficientes. Uno de los modos de esta reducción que no suprime, es la conversión de lo sensible por sí en lugar de la manifestación del significado, o sentido en la segunda acepción del término. Lo sensible sólo es exhibición del sentido si pierde su independencia, su capacidad para ponerse por delante en su característica cualitativa exclusiva, y pasa a la condición de medio manifestante inmanente a la manifestación que, sin dejar de mostrarse, cambia en lucimiento de un significado cuya figura es. Esta función de lo sensible, que desempeña una vez que deja de valer por sí, constituye un modo de ser al que Hegel concede extraordinaria importancia por el lugar que, según el sistema, le corresponde en el proceso universal. De la comprensión de la categoría que lo piensa depende la inteligencia de la filosofía hegeliana en su conjunto. El modo de ser a que nos referimos es *der Schein*, la manifestación sensible, la apariencia.

La apariencia remite, necesariamente, a la esencia, a lo que aparece; pero a su vez, una esencia que no se mostrara, piensa Hegel, una verdad que no luciera o apareciera para alguien, no sería ni esencia ni verdad.¹⁷⁶ La noción de apariencia nos remite a la distinción entre lo que es para sí y lo que es para otro, pues para que haya la relación que acabamos de ver entre esencia y manifestación, ha de haber un paso del en-sí al para-otro, o sea una mostración. Cuando esta diferencia es pensada aisladamente, de modo que subsisten el para-sí y el para-otro, pero no se produce el tránsito del primero al segundo, la apariencia equivale a la exterioridad vacía, en el sentido de lo que se antepone a otro, escondiéndolo más que mostrándolo.

Hegel afirma categóricamente la relatividad y dependencia mutua de esencia y apariencia. "... La apariencia es esencial a la esencia..."¹⁷⁷ Tal como no podemos pensar a la causa aparte del efecto ni a éste separado de la causa, tampoco cabe dividir entre esencia y mostración de la misma. Una de las consecuencias de este modo de pensar es que la apa-

176. *Ae.*, I, 19.

177. *Ibid.*

riencia o manifestación no es nunca, por su relación con la esencia, una estructura simple, sino, precisamente por su nexo necesario con el otro término, compleja. La apariencia mostrativa consta de una negación y de una posición: no es mera apariencia, o no se muestra por mor de sí misma, sino que es apariencia de un sentido o significado; debido a que éste se manifiesta en ella, no podemos decir que la apariencia nos lo oculte, sino que nos lo da, precisamente, librándolo como presencia. Ahora bien, si comparamos la definición de belleza, de la que se dice en las lecciones que es la mostración o aparición de la idea, veremos que la belleza misma, en sentido estrecho o como belleza artística, tiene el modo de ser que acabamos de describir. "Pues precisamente del decir y del aparecer se trata en el arte, y no del ser natural."¹⁷⁸ "Ya que lo bello tiene su vida en la apariencia..."¹⁷⁹ "Comparada con la realidad prosaica dada, esta apariencia [*Schein*] producida por el espíritu es el milagro de la idealidad, una burla, si se quiere, y una ironía respecto de la existencia externa natural."¹⁸⁰

La transformación artística de lo sensible natural consiste en convertirlo en resplandor sensible, en apariencia capaz de manifestar. Para ello hacen falta una serie de negaciones del tipo de las que transforman conservando. Uno de los aspectos de estas negaciones conservadoras, que levantan a lo sensible por encima de sí mismo hasta convertirlo en manifestación, consistirá en organizar la variedad propia de todo material como figura individual. Lo sensible artístico no está compuesto por una serie de cualidades discretas, ni reside en una materia informe o neutra, sino que por necesidad ha de constituir una unidad que luzca un sentido total. Éste mantiene atados a los elementos diversos, que no deben ni ser independientes ni quedar sometidos a una homogeneidad neutralizadora.

A este tipo de cohesión que deja persistir dentro de sí a la diversidad sin dar lugar, sin embargo, a la dispersión, a la unidad de la obra de arte, la llama Hegel figura (*Gestalt*). Es el producto de la negatividad por cuanto la figura resulta de un proceso de determinaciones sucesivas. La primera negación consiste en separar al material sensible de su forma natural y en definirlo, posteriormente, hasta individualizarlo.¹⁸¹ Una

178. *Ae.*, I, 232; *cf.* II, 434.

179. *Ae.*, I, 16; *cf.* *Ae.*, II, 173.

180. *Ae.*, I, 164.

181. *Ae.*, II, 90: «El arte, como creación configuradora que proviene del espíritu, procede gradualmente y separa lo que está separado en el concepto y en la naturaleza de la cosa misma, aunque no en la existencia... De modo que hay que distinguir y dividir

Gestalt siempre es sensible, de acuerdo con el uso estético del término. Y dado que "lo bello sólo puede ser propio de la figura",¹⁸² la condición de material configurado será una característica tan esencial del material artístico como su condición de apariencia resplandeciente. Ambas cosas, por lo demás, no son más que aspectos distintos de un concepto unitario. Pues la figura individual en que resplandece la idea, o el significado, cuya presencia es esta figura, posee en forma eminente el carácter del ser para otro y no sólo la del ser en sí. Como puro resplandor o parecer apela a la intuición sensible,¹⁸³ surge referida intrínsecamente a ella. "Por necesidad la obra de arte, que se exhibe en lo sensible, posee un ser para otro [*ein Sein für Anderes*]..."¹⁸⁴ Lo sensible artístico, en suma, es la figura significativa que se da a sentir a otro inmediatamente y actualmente en los términos acotados de un medio al que el arte revela en sus posibilidades de identificación con el todo o la idea.

6. *El sistema de los tipos particulares.*

La arquitectura se caracteriza, relativamente a las otras artes con las que forma el sistema de las diferencias particulares del arte, por el predominio de la exterioridad en ella. El sentido fundamental de esta afirmación, que quiere decir muchas cosas, depende de que lo espiritual, el significado, no puede ser en este caso, según Hegel, más que un objeto de referencia de la obra, algo hacia lo cual ella señala, a lo que sirve y protege, a lo cual aspira. La exterioridad básica de la arquitectura se puede conocer en su imposibilidad de suprimir la extrañeza mutua entre ella y todos sus aspectos y lo espiritual a lo que, sin embargo, está enteramente referida. Esta alteridad domina el carácter de sus materiales tanto como a la función que pueden desempeñar sus obras, a la variedad interna que cabe dentro del tipo y a las relaciones que tiene con otras artes. Como nos interesan especialmente las materias sensibles, que son las que generan las diferencias entre las artes, nos referiremos de prefe-

conceptualmente en la materia espacial, que constituye el elemento del arte plástico, la corporeidad como todo espacial y su forma abstracta, la figura corporal como tal, y la particularización de la misma... en relación al colorido.»

182. *Ae.*, I, 129.

183. Cf. J. M.^a Sánchez de Muniaín, «El comportamiento poético de la inteligencia humana», *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 70, Tomo XVIII, 1960, p. 108. Propone la siguiente formulación: «El objeto del hábito poético o poesía es la concepción de una forma material que dé pábulo a una contemplación intelectual desde una percepción sensible.»

184. *Ae.*, II, 90.

rencia a este aspecto, a la exterioridad de las configuraciones de la arquitectura. Pero ya sabemos que todos los aspectos "se desarrollan conjuntamente",¹⁸⁵ de manera que la acusada exterioridad del lado sensible corresponderá, punto por punto, a otras facetas de la arquitectura.

Es la única entre las artes que se enfrenta sin mediación con la naturaleza que nos rodea: tiene la misión de elaborarla hasta convertirla en un ámbito artístico capaz de acoger al espíritu, de contenerlo en su medio. "*Nosotros* debemos asegurar que el comienzo, a partir del concepto de arte, sea tal que la primera tarea artística consista en configurar lo objetivo en sí, el suelo natural, el entorno del espíritu, para conferirle una significación y una forma a lo que carece de interioridad..."¹⁸⁶ Desde la exterioridad natural inmediata, surge como arte en la medida en que la dispone como ámbito adecuado a lo otro que aquella materia externa. Aun la obra terminada de la arquitectura no abandona este medio sensible inicial; sólo consigue ordenarlo, limpiarlo, poner en evidencia que la exterioridad no es absolutamente reacia a ciertos modos menores de lo espiritual, como son la regularidad, la simetría y otros de este tipo. "El material de esta primera de las artes es lo a-espiritual en sí mismo, la materia pesada, configurable nada más que de acuerdo con las leyes de la gravedad; ..." ¹⁸⁷ Y en la medida en que la obra arquitectónica sólo señala en dirección del significado, en vista de que su materia no lo puede exponer adecuadamente, precisa, para completarse, de aquello hacia lo cual tiende y que constituye su razón de ser: de la figura del dios, de la vida humana,¹⁸⁸ de la asamblea de la nación, de los motivos que hacen necesario un lugar de peregrinación, que la arquitectura dispone adecuándose a ellos.¹⁸⁹

Hegel se refiere a las diferencias entre las artes particulares del sistema recurriendo a veces directamente al espíritu, a cuyo desarrollo pertenece el arte, para explicar los cambios entre unas y otras; a veces, sin embargo, los presenta como resultados de la progresiva idealización de los medios sensibles en que se realizan. Este segundo tipo de explicación nos interesa más, tanto por ser específico, como porque nos permite seguir la génesis de la particularidad del concepto de arte. El recurso al espíritu no nos deja ver qué es lo que cada una de las negaciones de que

185. *Ae.*, I, 425; cf. II, 17.

186. *Ae.*, II, 24; cf. 26-27.

187. *Ae.*, I, 17.

188. *Ae.*, II, 25.

189. *Ae.*, II, 29 y 31-32.

depende la determinación progresiva, aporta de nuevo; pues lo que le da su concreción al tipo particular, y lo convierte en un contenido identificable que se incorpora al concepto, le viene, según la teoría hegeliana, de una negación específica de parte del medio sensible perteneciente al tipo anterior. La dirección general de estas negaciones idealizadoras de lo sensible la podemos ver diseñarse claramente con ocasión del tránsito de la arquitectura a la escultura. Más adelante resultará fácil y fructífero decir en general lo que significa idealización del contenido, a que nos hemos referido a propósito de las formas del arte. Esta formulación se hace imprescindible por cuanto el paso del clasicismo al romanticismo, por ejemplo, es muy otra cosa que el de la arquitectura a la escultura; a pesar de ello las lecciones dan por descontado que el concepto de realización del ideal comprende tanto al proceso de la determinación de las formas como al de los materiales sensibles.

La diferencia decisiva de la escultura depende de que consigue suprimir parte de la exterioridad del material de la obra arquitectónica. Dicho de otro modo: en la figura escultórica lo externo y lo interno son imposibles de discriminar, y no tendría objeto alguno pretender hacerlo. Ella se mantiene en el mismo plano que la arquitectura en cuanto "configura todavía a lo sensible como tal, a lo material según su forma espacial *material*; pero también se diferencia de la arquitectura en que no convierte a lo inorgánico... en formas que tienen su propósito fuera de sí... La figura escultórica se libera del destino de la arquitectura, que es el de servir al espíritu como una mera naturaleza externa y como entorno, y existe en razón de sí propia".¹⁹⁰ Esta liberación y las nuevas posibilidades creadoras que con ella se inauguran, dependen de condiciones que provienen ya sea de la naturaleza, ya sea de otras artes, especialmente de la arquitectura. Desde luego, la materia natural que la primera de las artes organiza en su pesantez, extensión, inercia y disponibilidad indeterminada, existe también como materia de los cuerpos vivos, de los organismos animados. En su forma orgánica, ella tiene ya en la naturaleza una figura propia, una estructuración intuible, que la separa, hasta cierto punto, de su propio estado inorgánico. Pero las formas orgánicas como tales no le interesan al arte, ni desde un punto de vista teórico-práctico, ni tampoco por su presencia inmediata, que puede ser bella o sugerente, pero que, al mismo tiempo, exhibirá innumerables aspectos y detalles que no guardan ninguna relación directa con lo que está en juego en una obra de

190. *Ae.*, I, 88.

arte. Lo estéticamente interesante en los organismos es, ante todo, la perfecta unión, en ellos, de lo externo y lo interno: el buen avenimiento de la materia con lo que la anima, la mantiene reunida y coordinada.

Esta dominación de lo externo desde dentro, de la pluralidad por la unidad, que importa al arte en general, compromete, sin embargo, particularmente a la escultura, debido a que en ella se cumple parte de la aspiración que caracteriza a la arquitectura. La función primordial de la escultura es el cumplimiento de aquella aspiración. La satisface efectivamente, piensa Hegel, poblando el ambiente creado por la arquitectura, ese entorno que ya desde sí apunta hacia un sentido que no reside en él mismo, y del que se mantiene separado a causa del papel de mero signo que es típico de lo arquitectónico. "El propósito primero de las estatutas es el de ser imágenes de templo,... y el de ser erigidas en el espacio interior... Pero los templos y las iglesias no son el único lugar para estatuas, grupos [escultóricos] y relieves, sino también las salas, escaleras, parques, los sitios públicos, puertas, columnas singulares, los arcos de triunfo, etc., son animados y poblados con imágenes esculpidas..."¹⁹¹ Sin embargo, aunque la escultura puebla y anima lo puramente externo, a su vez depende esencialmente del lugar al que sus obras están destinadas. "... La escultura tiene una conexión permanente con espacios arquitectónicos".¹⁹² En este sentido presupone un espacio desbastado, civilizado; un grupo humano establecido, y servido por la arquitectura no sólo en lo referente a su vivienda y necesidades elementales, sino uno cuya vida haya producido ya una arquitectura no servil, artística.

Estas condiciones previas explican no sólo el lugar de la escultura en el sistema de las artes, sino también la posibilidad del surgimiento de un nuevo medio sensible y la realización en él del arte "post"-arquitectónico. La escultura va a poder pasar de la materia en general a un material selecto, compuesto de ciertos momentos específicos de la primera. Estos momentos son los que le permitirán representar a aquello que le dará una razón de ser a la obra arquitectónica; pero la escultura puede prestar este servicio gracias a que el arte precedente ha establecido ya una homogeneidad mínima entre exterioridad y sentido, al establecerse como el ámbito adecuado para recibirlo. Como ahora se trata de intuir sensiblemente a la finalidad significativa misma, antes sólo objeto de aspiración pero no todavía de presencia efectiva, la escultura se man-

191. *Ibid.*

192. *Ibid.*

tendrá cerca de lo vivo, y en especial del cuerpo singular cuya característica es poseer su significado propio en sí mismo. En sentido eminente este organismo fundido con un significado es el cuerpo humano, la figura de aquél a cuya vida la arquitectura sirve y necesita para poseer un propósito.

Pero no todos, y no cualesquiera de los aspectos de la corporeidad humana son adecuados para poblar los espacios de la vida civilizada. "La escultura no tiene que acoger el material que no le resulta apto por su punto de vista específico. Ella se vale, por eso, nada más que de las formas espaciales de la figura humana..."¹⁹³ Estas formas espaciales muy diversas unas de otras, por tratarse de la representación de la individualidad espiritual viva, son el principio de acuerdo con el cual el escultor selecciona las "materias" naturales servibles. Tal como los temas: propósito de los que puede cumplir su tarea son muchos, aunque pertenecientes principalmente a los tres sectores en los que florece la vida singular,¹⁹⁴ también son varios los elementos naturales elaborables: maderas y metales, piedras, marfil, vidrio. No sólo en la selectividad guiada por un propósito mucho más precisamente determinado se distingue la escultura del arte anterior a ella. Más característico aún es que la escultura no le deja su propia figura natural a ninguno de los elementos que elige para elaborarlos. Por eso cabe decir que los trata negativamente en comparación con el tratamiento que la arquitectura da a la materia inorgánica. La escultura impone una figura sensible allí donde ésta no puede sino valerse para sus obras de la gravedad y la inercia dadas en la materia: la necesidad de hacer coincidir lo interno con lo externo torna más selectiva a la escultura, y al propio tiempo le imprime una dirección a la negatividad de los procedimientos técnicos de re-configuración, que forman parte íntima del arte escultórico.¹⁹⁵

Los llamados "materiales" no entran a valer en la obra más que como momentos subordinados del verdadero medio sensible de la escultura. Pues el elemento en que este arte se realiza es, como vimos que Hegel dice expresamente, la figura corpórea animada y sus formas, en las que aquella animación se hace presente. Aunque luego, inconsecuentemente, el filósofo habla del mármol y del bronce como si fuesen los materiales de la escultura, podemos ver que mientras este arte no los ha privado de su figura natural, es decir, re-configurado, no son nada sen-

193. *Ae.*, II, 92; cf. II, 157.

194. *Ae.*, I, 151.

195. *Ae.*, II, 153-155.

sible o determinado en sentido estético. El elemento de la escultura es resultado de un proceso de idealización de la naturaleza, una entidad nueva, cuyas posibilidades de configuración dependen de la actividad de la fantasía artística.

Si queremos pensar separadamente el aporte que la naturaleza hace al material sensible de la escultura, que es un resultado y no un punto de partida absoluto, debemos concebir una materia natural desnuda de toda figura natural. A este factor abstracto, al que sólo llegamos por análisis y apoyándonos sobre los presupuestos muy problemáticos de una cierta metafísica, sólo podríamos asignarle el papel de elemento subordinado del verdadero material. Este es el conjunto de las formas del organismo vivo individual. No debemos, en consecuencia, llamar material de la escultura también a la "materia informe", ni a los materiales del trabajo técnico y de la industria, como maderas, metales, vidrios. En el caso de estos últimos, ellos no existen en la naturaleza más que como trozos singulares dotados de figuras más o menos casuales, o preceden al arte en las formas que se les dan para hacer conveniente su transporte, comercialización, etc. Como tales no son el elemento sensible de la escultura, según la teoría de Hegel. Es claro, sin embargo, que la explicación de las lecciones sustituye en un momento el nombre de un ingrediente por el del complejo que lo comprende.

Esta confusión del vocabulario se produce, sin duda, debido a que Hegel no mantiene suficientemente separados los dos temas que más le interesa destacar a propósito del arte escultórico. Son ellos el de la diferencia entre arquitectura y escultura, y el de la continuidad que, no obstante la diferencia, la filosofía del arte establece al pensar el sistema de las artes particulares. Ambos temas deben ser enfocados básicamente desde el llamado "lado sensible" del arte, el que, según la teoría, completa la realización de la idea de belleza. Ahora bien, al subrayar Hegel la novedad del material de la escultura nos lo presenta como un producto de la actividad plástica del espíritu: la figura humana y sus formas, aún tal cual las encontramos en la naturaleza, están penetradas de significado. La diferencia entre la materia inorgánica y la orgánica, dada en la naturaleza, está destinada a "repetirse" en el nivel del arte, en el cual la idealidad acrecentada de la vida será perfeccionada y se tornará esplendente. Pero esta "repetición" alzada no ocurre debido a que el arte copie o imite a los organismos vivos, sino debido a que elabora sus formas en el sentido del ideal de belleza. Esta idealización, de la que resulta la obra individual, requiere, entre otras cosas, de un elemento material,

que desempeña, respecto de la escultura, el papel que la materia inorgánica tenía en relación con la arquitectura. Pero debido a que la escultura tiene, entre las artes, un cometido muy diferente del que tiene ésta, aunque también precise de un material sensible, resultará que este material es de otra índole que el inorgánico, y exige, por lo mismo, también un diverso tratamiento artístico que aquél. La escultura elaborará su material de modo diverso que el arte que la precede en el orden sistemático al suyo. Hegel cederá, sin embargo, a la tentación de la facilidad: para no dejar que caiga en el olvido la continuidad entre las artes, que se mantiene incólume a pesar de las diferencias señaladas, llamará materiales de la escultura a los que sólo podrían serlo en términos de la relación arquitectónica con la naturaleza.

Las lecciones de estética no aclaran suficientemente las relaciones positivas y negativas a la vez que el arte mantiene con lo que toma de la naturaleza, por un lado, y con lo que constituye su medio sensible de realización, por el otro. En el caso de la escultura, la falta de una distinción nítida y firme entre factor natural y medio sensible se agrava donde ella se entrecruza y enreda con el problema de las relaciones entre la positividad y negatividad en la determinación de las diferencias entre las artes. Tomemos a la explicación de la escultura como ejemplo de esta insuficiencia, muy general, del texto de las lecciones.

Dado que la escultura no representa al espíritu como tal, o en su puro ser para sí, tiene que exhibirlo en su existencia corpórea. Esto "... obliga a este arte a conservar aún a la materia inerte como material, pero no como la arquitectura a la figura del mismo... [La escultura] transforma [al material] en la belleza clásica adecuada al espíritu y a su plástica ideal".¹⁹⁶ A esta diferencia entre formar y transformar (*formieren, umwandeln*), que, entre otras, separa a la escultura de la arquitectura, la concibe Hegel como un progreso en la capacidad que el arte tiene de negar lo dado, como un paso adelante en el proceso artístico general de idealización de lo sensible, de la naturaleza inmediata. El filósofo quiere mostrar que la escultura, dada su tarea, tiene que comenzar por dividir, en aquello que toma de la naturaleza, a la figura dada del sustrato neutro al que ella impondrá la figura ideal, o capaz de poner de manifiesto al espíritu individual. Si la supresión de lo dado es concebida como negación, y la configuración artística, como posición ¿cómo entenderemos a la relación en que está la escultura con la figura humana natural de

196. *Ae.*, II, 259.

los individuos actualmente existentes? El escultor no copia estas figuras, pero tampoco tiene sentido decir que las niega. Sabemos que, según Hegel, aprende mucho de ellas; no hay buen artista distraído, sino que es imprescindible que sea observador, que conozca las formas naturales hasta en sus menores detalles, que sea capaz de recordarlas, de reproducirlas en la fantasía, etc.¹⁹⁷ Si la figura humana en general y sus formas son el elemento sensible de la escultura, no se ve claro de qué manera se define, a través de negaciones y posiciones en este medio, la particularidad de este arte. Este problema reviste cierta gravedad debido a que, según el planteamiento que Hegel pone en la base de la parte tercera de la *Estética*, las diferencias entre las artes del sistema se concretarían a propósito de las diferencias entre los medios sensibles.

A pesar de estas dificultades no resueltas, toda la parte tercera de las lecciones está firmemente unificada por ciertos temas, que Hegel no pierde de vista. Uno de los principales es el del proceso de reducción de lo sensible, o mejor dicho, de la independencia de lo sensible. Los materiales de las artes sucesivas se tornan progresivamente más y más plegables a la condición propia de la idea. Cada uno de estos cambios, que van desgastando lo simple e inmeditamente dado, descubre y hace accesibles al arte aspectos de la naturaleza cada vez más homogéneos con la intimidad espiritual. Este proceso está gobernado por la finalidad que rige a la realización artística del espíritu en todos sus momentos. Medido desde el *telos*, todo arte sobrepasa a la naturaleza, pero a propósito de lo que separa a la arquitectura de la escultura podemos ver que hay muchos modos de situarse más allá de ella. La arquitectura produce, sin duda, un orden nuevo de la exterioridad; la escultura impone, por primera vez en este proceso de la idealización creciente de lo sensible artístico, una figura a lo que ya de suyo tiene otra propia.

Esta sustitución de las figuras naturales por aquellas que pueden evidenciar mejor la potencia plástica del espíritu, posee dos aspectos que es necesario tener presentes. Por un lado, el elemento natural llega a ser material escultórico, por ejemplo, en la medida en que se lo subordina más que al arquitectónico a una finalidad diferente de su mero existir inmediato dado. Por otro, sin embargo, esta subordinación, cuyo sentido estético es una más cabal coincidencia con la idea, exhibirá esplendorosamente, por primera vez, a la naturaleza orgánica: la supresión de lo inmediato es, al mismo tiempo, una exaltación de la naturaleza

197. *Ae.*, I, 50.

mediada. La revelación de la multiplicidad jerárquica de la naturaleza es un resultado inseparable, aunque paradójico, de la supresión artística de su inmediatez. La idealización de la naturaleza sensible en el arte no puede ser concebida, por tanto, como un progreso simple que va quemando etapas y avanzando hacia una meta extra-natural o radicalmente divorciada de lo sensible. La negación artística de la inmediatez natural en la escultura, al "repetir" el paso de lo inorgánico a lo orgánico, saca a relucir una de las maneras de superación inmanentes a la naturaleza. De modo que la diferencia entre estas dos artes, igual que la interna diferencia en lo natural, no sólo muestra el otro lado de las relaciones de arte y naturaleza, sino que deja ver que la reducción artística de lo sensible "reproduce" el proceso natural de autosuperación. Con ello se disipa la falsa impresión de que el progreso de los materiales artísticos y la creciente espiritualización de las artes equivalen a una simple destrucción de la naturaleza sensible. Si esto último ocurriese sería imposible sostener la tesis de que arte y naturaleza son dos modos de la idea: a propósito de la jerarquía de los materiales y de las artes cabe ver que constituyen un sistema análogo al de la naturaleza en su conjunto.

Siendo la tarea original de la escultura la representación de la individualidad libre, cabo superior de la naturaleza toda, incluido el hombre, su material son las formas del cuerpo humano, órgano natural del espíritu y en el cual no hay nada que no hable de él. Hay un respecto en el cual la escultura es un progreso definitivo en relación con el arte anterior: consiste en que aquélla representa la conciliación entre lo externo y lo interno. La originalidad de este aporte al sistema de las artes se puede apreciar considerando a la escultura como término medio entre arquitectura y pintura. La conciliación sustituye al predominio unilateral de la exterioridad; la pintura, avanzando por la misma vía, suprime de su medio sensible una de las dimensiones del espacio. El equilibrio entre la exterioridad y la intimidad, establecido por la escultura, queda destruido en favor de una preeminencia de la segunda.

El arte "tiene que lograr que la significación que se propone configurar no sólo salga de la primera unidad inmediata con su existencia externa,... sino que la significación llegue a *liberarse* de la figura sensible *inmediata*. Tal liberación se efectuará sólo en la medida en que lo sensible y lo natural sean captados e intuitos como negativos en sí mismos, como lo superable y lo superado".¹⁹⁸ "En la medida en que la significación

198. *Ae.*, I, 339.

es independiente tiene que sacar su figura de sí propia. Aunque por ello debe retornar a lo natural, debe hacerlo como imperio sobre lo externo,..." ¹⁹⁹ Tanto las nociones de "superación de la exterioridad sensible" como las de "liberación de lo significativo" y de "dominio sobre la exterioridad" deben ser interpretadas en un sentido estrictamente artístico. Poseemos todos los antecedentes que hacen falta para ello. Sabemos que "significación" no es un término lógico, que "exterioridad" no designa una realidad física, ni "superación" o "dominio" alude a tareas prácticas. Todos estos nombres se refieren, más bien, a momentos internos del concepto de arte, y es como parte de éste que interesan a la filosofía del arte.

La superación de lo sensible a lo largo de la jerarquía de las artes particulares no equivale, precisamente por tratarse de una superación concreta de carácter estético, a la negación o destrucción de lo sensible. Lo prueba la circunstancia de que, en el extremo del proceso, nos encontramos aún con un material sensible de la poesía, que es parte de ella tan indispensable como lo es su medio externo a cualquiera de las artes anteriores. Pero este "último" material se ha tornado tan inaparente por efecto de la serie de superaciones que "preceden" a su establecimiento como medio figurativo, que se hace necesario, sostiene Hegel, compensar su insignificancia sensible con el ritmo y la rima, en el caso de la lírica, con la representación teatral, en el de la poesía dramática. Vemos, entonces, que la llamada reducción de la exterioridad sensible no es una supresión de la apariencia, de la exhibición actual o lucimiento del significado. Sino más bien, al contrario, es una reducción a la apariencia sola, un "afantasmamiento" de la realidad, la que ha ido siendo conducida paulatinamente a la condición de puro fulgor sensible, de presencia sin oscuridades, sin partes opacas u ocultas. ^{199a}

Que el arte supera lo sensible quiere decir que deja atrás a las cosas como son para la conciencia ordinaria, en la percepción, o como son para los apetitos, que las quieren enteras y no convertidas en mera manifestación. También quedan detrás los objetos de la manipulación técnica y los correlatos de diversos tipos de intereses prácticos humanos. La exigencia de ir más allá de las nombradas posibilidades, de la que, según las lecciones, depende la realización del arte, demuestra que Hegel piensa

199. *Ae.*, I, 417; cf. 174, 418, 428, 439, 440, 449, 459, 508.

199^a Hablando del concepto hegeliano de arte, J. Kogan, *op. cit.*, p. 176, dice: «La máxima virtud del arte reside, pues, en lograr la expresión total, sin que quede nada oculto en el misterio».

que tanto la teoría como la práctica, a las que el arte tiene que rebasar, se le anticipan de alguna manera, o poseen alguna suerte de prioridad respecto de él. Aunque este supuesto pone en cuestión no sólo a varias doctrinas fundamentales del pensamiento hegeliano sino también a ciertos aspectos básicos de su filosofía del arte, no podemos discutirlo aquí. En cambio, conviene retener que la superación artística de lo sensible externo tiene, como proceso teleológico, un carácter original y arroja un resultado peculiar. Desde que ocurre a expensas de la relación cotidiana con las cosas, de la vida de los apetitos, de las actitudes moral y objetiva frente al mundo y al sujeto de la experiencia, el desarrollo del arte se establece como dotado de un sentido propio, en una esfera autónoma.

Ahora bien, la peculiaridad del arte, principalmente en lo que a la condición de lo sensible en él se refiere, reside en que produce esta exterioridad que parece y manifiesta espléndidamente como ninguna otra, pero que ha perdido toda independencia, toda capacidad de subsistir por sí, de valer separadamente, si es que le suponemos tales facultades a lo sensible en alguna otra situación no artística. Aparte del papel que le asignemos en contextos prácticos o teóricos, la filosofía del arte le reconoce auténtica importancia después que ello ha sido despojado de la capacidad de aislarse y de mostrarse por mor de sí mismo. No se puede perder ni desaparecer mientras se trate del arte, pero su parecer consiste en exponer lo que no es exclusivamente exterioridad sensible, sino sobre todo significado. La superación artística de lo sensible es, en verdad, la superación del exclusivismo de lo sensible pre-artístico. De manera que tal como ocurre con otras *Aufhebungen*, la estética consta de una supresión o movimiento de dejar atrás, y de una retención o conservación. El arte es la única forma del espíritu absoluto en el que vale y se exhibe expresamente lo sensible; la única que lo conserva y lo cultiva como tal. Es claro que para proporcionarle cabida en este ámbito tendrá que haber cambiado de manera decisiva a lo largo de un proceso que consta de cinco etapas fundamentales.

Las cinco artes que se cumplen y diferencian entre sí, producen, además de obras, esta escala a la vez diferenciada y continua que va de la materia cabalmente externa al espíritu, que llega a ser para-sí gracias a la presencia actual que adquiere en lo sensible artísticamente configurado. La escala en cuestión se divide en tres regiones: la primera, formada por la arquitectura sola, la segunda, por la escultura y la tercera, por las llamadas artes románticas, que son la pintura, la música y la poesía. Este último grupo de artes que representan a la forma romántica,

se separa de lo que lo precede por la condición varias veces mediada de sus elementos sensibles. Ninguna de las artes románticas se realiza en un medio natural, en sentido estrecho. Ni elaboran partes de la naturaleza, sino que operan con elementos producidos por actividades humanas; ni sus obras lucen en medios básicamente heterogéneos de la subjetividad humana comprometida en el arte. De la pintura, piensa Hegel que es la primera de las artes románticas porque "usa como material, para su significado y para la figura del mismo, a la propia visibilidad en tanto que ésta se particulariza en sí misma, esto es, se acaba definiendo como color. El material de la arquitectura y de la escultura es visible y coloreado también, pero no se trata, como en el caso de la pintura, del hacer visible en cuanto tal, de la manera como la simple luz, que se especifica respecto de su opuesto, la oscuridad, se convierte, asociado a él, en color".²⁰⁰ Con ello se termina la necesidad de la materia voluminosa y también la de la "totalidad del espacio sensible". La pintura libera al arte de "la integridad espacio-temporal de la materia, al reducirse a la dimensión superficial".²⁰¹

Esta superación de la tridimensionalidad tanto como la variedad y la ductilidad del color, abren a la representación pictórica, entre otras, la posibilidad de conquistar lo singular, los detalles de las cosas, la diversidad particular del mundo y de las vidas subjetivas. La pintura es capaz de representar caracteres y cosas, acciones y situaciones, todo minuciosamente pormenorizado y matizado. La mayor agilidad y capacidad para representar lo vario la debe la pintura, claro está, a que, aunque diferente de las artes que la anteceden, no se separa cabalmente de ellas, sino que, al continuarlas, las hereda. En primer lugar, torna compatibles a los medios y a los resultados de la arquitectura y la escultura. "La pintura coloca a sus imágenes [*Figuren*] en una naturaleza externa... inventada por ella, las sitúa dentro de un entorno arquitectónico y sabe con-

200. *Ae.*, I, 92. Para aclarar la afirmación de que la visibilidad constituye el material de la pintura, tal vez convenga recordar la siguiente comparación con otras artes: «En la escultura y la arquitectura las figuras se tornan visibles mediante la luz externa. En la pintura, en cambio, la materia, oscura en sí misma, tiene en sí, en su propio interior, algo ideal: la luz; está por sí traspasada de luz, y la luz, por lo mismo, oscurecida en sí. La unidad y la representación fusionada de la luz y la oscuridad es el color.» (*Ae.*, II, 19). En otro pasaje Hegel sostiene que el material de la pintura es la superficie articulada por la particularización del color (*Ae.*, II, 178, 181-187, 211-223). Aunque las formulaciones no coinciden, si se comparan los lugares en sus detalles se verá que no se excluyen tampoco. Lo importante reside en que la pintura se realiza como puro lucimiento (*Scheinen*) no voluminoso, que es fuente del juego de lo claro y lo oscuro del cual depende la visión en general.

201. *Ae.*, I, 93.

vertir a este exterior mediante una representación subjetiva, puesto que conoce la manera de establecer una armonía y una relación entre el [entorno] y el espíritu de aquellas imágenes que en él se mueven.”²⁰² Este sería el principio, agrega Hegel, del aporte original que la pintura hace a los modos de representación artística previos. Considerándolo a él es que las lecciones hablan de la subjetividad de la pintura, condición que comparte con las otras dos artes románticas, pero que posee un sentido específico.

En su medio sensible, la pintura logra no sólo reunir lo externo y lo interno, tal como la conciencia, que es la representación de su objeto; también concilia la unidad y la diversidad, abarcando a la vez las singularidades y el conjunto que forman, los contrastes y la armonía en la que concurren. La obra pictórica es, como la subjetividad, mediadora, y compendiadora o sintética. Verdad es que realiza estas dos funciones aparentemente contrapuestas explayándose en un espacio de dos dimensiones, mientras que la conciencia no lo precisa. Pero es muy probable que Hegel, cuando llama subjetiva a la pintura, piense no tanto en la condición general de la subjetividad como en su función representativa, a la cual interpreta como un discurrir con ayuda de imágenes que se suceden unas a otras en su variedad y contrastes múltiples sin que éstos corten la continuidad del proceso, desvíen la dirección constante del mismo, turben su orden, impidan la unificación por una tonalidad afectiva única. Esta aproximación de arte pictórica y conciencia representativa es importante por cuanto, igual que en el orden universal el progreso hacia el espíritu ha de pasar necesariamente por la conciencia, en el desarrollo artístico la aparición de la subjetividad con la pintura, que la repite por lo menos en cuanto representativa, señala la iniciación del ser para sí del espíritu que se cumple artísticamente.

La creciente subjetividad de la música y la poesía, que seguirá a la que apunta ya en la pintura, equivale a la libertad e independencia del espíritu, que llega a comprenderse cabalmente y hacerse consciente de sí. Esta libertad y ser para sí del espíritu es la meta de la realización del arte. “... A saber, la tarea no de liberar al espíritu *del* sentir [*der Empfindung*] sino de [liberarlo] *en medio* de él”.²⁰³ No debemos olvidar, sin embargo, que dicha aproximación entre lo subjetivo y lo espiritual cumplido artísticamente o de otro modo, sólo es viable, según el pensa-

202. *Ae.*, II, 175-176.

203. *Ae.*, II, 470; *cf.* 377.

miento de Hegel, porque lo subjetivo está destinado, según la finalidad del desarrollo, a ser la totalidad, y no sólo lo interno privado de exterioridad. "Pues en sí mismo, según su concepto, el sujeto es el total, no lo interior solamente, sino también la realización de esta interioridad gracias a lo externo y en ello."²⁰⁴ Esta vocación universal de lo subjetivo en la obra de Hegel se pone en evidencia a propósito de su concepción de las artes románticas y sus obras. Sin perder su conexión con la materia externa sensible ellas la reciben trasmutada ya en puro resplandor, luminosidad, parecer. La unión natural del espíritu con un cuerpo, aparente en la escultura, es reemplazada por una apariencia extensa y visible, expresamente creada para hacer patente la verdadera subjetividad. La cual, por cierto, también se muestra en la música que, dejando del todo el espacio, armoniza sonidos en el tiempo; y, asimismo, en la poesía, cuya materia son puras representaciones.

Hemos recordado a menudo la tesis general de las lecciones según la cual no hay arte sin medio sensible. Pero tal posición se especifica en varias direcciones, considerando las cuales se facilita la comprensión del paso de la materia natural al fulgor estético, esta condición independiente originada por el arte, según la concibe Hegel. En las artes románticas, por ejemplo, parece irse acabando la posibilidad de toda figura, y, en general, la materialidad da la impresión de no existir más que en un sentido metafórico. Hegel habla, en efecto, de la creciente importancia, en estas artes, del significado, y una vez que hemos consentido en pensar con ayuda de este distingo entre figura y significado, no es raro que tengamos la impresión de que el incremento de uno traiga consigo la paulatina desaparición del otro. Esta interpretación resulta, sin embargo, insostenible y hasta absurda a la larga. Aun en el caso extremo de la poesía no cabe hablar de un significado apartable de su presentación intuitiva. "... Pero la expresión poética nos da *más*, ya que a la comprensión añade una intuición del objeto entendido, o, más bien, ella aleja la mera comprensión abstracta y la reemplaza por la determinación real". "... La representación poética [tiene] interés en detenerse en lo externo, pues expresa el asunto en su realidad; lo considera por sí mismo digno de contemplación y le confiere importancia..."²⁰⁵

Cuando el significado no es figurable por la fantasía y para ella, excluye toda posibilidad de adquirir una presencia actual digna de él;

204. *Ae.*, I, 104.

205. *Ae.*, II, 367; *cf.* 366, 369.

en tal caso se trata, no de arte, sino de una experiencia de otro tipo; o, si acaso emparentada más o menos estrechamente con el arte, de la experiencia de lo sublime o de lo místico. En cualquiera de estos casos, sostiene Hegel expresamente, el significado "no es más que para el pensamiento puro. Por eso esta sustancia pierde la posibilidad de tener su figura en algo externo,...".²⁰⁶ En sentido riguroso, de ninguna variedad de arte, tal como Hegel lo concibe, se puede decir que sea compatible con una subordinación de lo sensible al significado. Sólo por ello cabe hablar de la figura sensible como de un aspecto del arte que tiene "los mismos derechos" que lo espiritual en él.²⁰⁷ Conviene tener presente este lado inalterable de la teoría cuando se considera la explicación hegeliana de la música.

Constituye en el sistema una especie de polo contrario de la escultura: si ésta es objetiva, la música es el arte subjetivo en sentido riguroso. Apartada de lo espacial en general y ajena a la materia sensible en la acepción metafísica y práctica del término, la música se desenvuelve entera en el medio propio de la subjetividad, en el tiempo.²⁰⁸ Incorpórea, móvil, compuesta de elementos que no duran sino que sólo transcurren, que se producen para desaparecer inmediatamente, es entre las artes la más ajena a la posibilidad de la representación mimética y a cualquiera forma de relación directa con cosas, con entes dotados de formas rígidas y estables. ¿No estamos aquí frente a un ejemplo de arte que carece de un material sensible, que ha de renunciar al proyecto de configurar algo, y cuyas obras son ajenas a lo que llamamos, en otros casos, el significado? Hegel propone una concepción de la música que implica una respuesta negativa a las tres preguntas recién formuladas.

La obra musical se forma en el medio material que las lecciones llaman "el tono". Este material, el más "abstracto" entre todos,²⁰⁹ consiste de "un conjunto de diferencias que se pueden combinar o separar formando las más diversas clases de concordancias inmediatas, de oposiciones esenciales, de contradicciones y mediaciones".²¹⁰ El arte musical, para existir, ha de hacerse su propio material en un sentido mucho más radical que cualquiera de las demás artes: "Pero la música, que se mueve en un elemento hecho por el arte y para él..."²¹¹ Para comprender el

206. *Ae.*, I, 353-354.

207. *Ae.*, II, 541; *cf.* 527, 534, 535, 540, 547.

208. *Ae.*, II, 277 y I, 244; *cf.* II, 274.

209. *Ae.*, II, 261.

210. *Ae.*, II, 273.

211. *Ae.*, II, 289; *cf.* 264, 282-283, 290.

carácter de este material es preciso tener en cuenta que la música abandona la espacialidad y con ello la intuición visual, si se permite la redundancia. El oído, un sentido tan contemplativo como la vista desde que su correlato es la objetividad independiente de sus temas, no accede a las siluetas de las cosas, a los colores, sino a la sonoridad producida por su vibración, por su temblor. El tono es la revelación del interior de las cosas, y en este sentido, una manifestación contrapuesta, aunque no menos reveladora que él, al aspecto. En el tono se nos muestra "el alma de los cuerpos".²¹² La música realiza su particularidad en este medio, que Hegel conceptualiza según su génesis en el contexto del sistema de las artes, como producto de varias negaciones combinadas. Una de las esenciales es la de la exterioridad espacial. "En la medida en que la superación de la objetividad espacial, como medio de la representación, equivale a un abandono de ella,... esta negación ha de ejercerse a propósito de la materialidad hasta ahora subsistente por sí en reposo, tal como la pintura, en su campo, reducía a las dimensiones del espacio de la escultura a la mera superficie. La superación de lo espacial consiste aquí, por eso, sólo en que un determinado material sensible pierde su dispersión estática, entra en movimiento y vibra de tal modo que cada parte del cuerpo cohesionado no sólo cambia de lugar, sino que tiende a recuperar su estado previo. El resultado de este temblor vibrátil es el tono, el material de la música."²¹³ Más exacto sería decir, no que el tono como tal, sino la sucesión de tonos, constituye el medio sensible musical. "Estas vibraciones pertenecen al arte sólo por el lado de que son sucesivas..."²¹⁴

Dentro del ámbito de lo sensible pasamos del espacio a lo inespacial, de lo inmóvil al movimiento, de lo fijo a lo que se desvanece apenas se presenta. El movimiento, la ondulación, atan al tono a la materia, sin embargo, y también en tanto que parecer, manifiestan la unidad invisible de los cuerpos, de otra manera que como la muestra la visión. Pero aún esta presencia del interior es una pura fuga, un algo que no bien parece cuando ya se desvanece otra vez. Este rasgo del material, la inestabilidad e impermanencia de su ser para otro, se conservará íntegro en la obra musical; por primera vez el resultado de la creación artística, dada la condición del material y la tarea de la música, no consiste en la erección de una figura estable, rígida y duradera en sus formas, sino

212. *Ae.*, II, 15.

213. *Ae.*, II, 260-261; *cf.* 289-292.

214. *Ae.*, II, 282.

en una estructura que no es más que un sucederse y un retornar sobre sí, una fuga. Es tan importante esta condición puramente transeunte de la obra musical, que Hegel llama la atención sobre otro aspecto de la negación del espacio que hace falta para la constitución del medio sensible musical. En condiciones reales todo movimiento ocurre en el espacio; decir de la música que es puro movimiento y pasaje parece exigir alguna forma de retención del espacio, y, en consecuencia, de presencia del mismo en la obra musical. Hegel niega que esto sea así; el arte abstracto²¹⁵ con toda libertad ya que no le interesa más que "la apariencia esplendorosa del movimiento". "... la música no acoge al movimiento en relación con esta espacialidad, y por ella es que no le queda para configurarlo más que el tiempo, en el cual cae la vibración del cuerpo".²¹⁶

Aunque no es representativa, la música es reveladora de lo espiritual como las demás artes, según Hegel. Su originalidad consiste en "presentar" al espíritu tal cual vive en su propia intimidad subjetiva. Las lecciones muestran de varias maneras la correspondencia entre el medio sensible del arte musical con la subjetividad abstracta, o puramente interna, en sentido negativo. Aunque las formulaciones de esta concordancia mutua son bastante diversas, no son incoherentes. Destacamos dos caracteres comunes al tono y la intimidad que es consigo misma: la negatividad y lo condición abstracta. El tono es doblemente negativo: procede de la superación de lo espacial y es "una exterioridad que al surgir se destruye mediante su existencia, y desaparece a propósito de sí misma".²¹⁷ La subjetividad, en una primera aproximación, es la negación de lo extenso, de la materialidad espacial, y una inquietud, una mutabilidad permanente; como tal, tiene una correspondencia con el tono y la obra tonal, que es la que convierte a estos últimos en la única forma de exteriorización sensible adecuada a la subjetividad.

Al mismo tiempo, otra característica del tono y el arte tonal en general, a saber, su incapacidad representativa en el sentido de las artes plásticas y dramáticas, y de la fantasía y la memoria, los conecta estrechamente con la intimidad abstracta aquí en cuestión. "Adecuada a la expresión musical es nada más que la interioridad completamente carente de objeto, la subjetividad abstracta como tal. Ella es nuestro yo enteramente vacío, la identidad sin mayor contenido. La tarea principal de la música residirá por ello, no en dejar que resuene la objetividad mis-

215. *Ae.*, II, 90, 109, 45, 46; I, 137-145.

216. *Ae.*, II, 282-283.

217. *Ae.*, II, 261; *cf.* 260, 290.

ma, sino, por el contrario, que suene la manera como en sí misma está movida la identidad más íntima en su subjetividad..."²¹⁸ De manera que el significado de la música o su contenido es "lo subjetivo en sí". A pesar de su esencial inestabilidad, la obra posee una objetividad, pero se trata, precisamente, de la objetividad de lo subjetivo, que aparece o luce en la obra, y se da a sentir en la experiencia musical. La intimidad espiritual se hace, en suma, presente para sí misma. La música, al conmover sin permitir a lo externo que "se apropie, frente a nosotros, de una existencia firme en cuanto externo",²¹⁹ comunica a la subjetividad consigo misma. Pero no en el modo de la reflexión, sino como afecto, emoción, estado de ánimo. "... El poder con el cual la música actúa en especial sobre el ánimo como tal, ... en lo íntimo y sobre la cerrada profundidad del sentimiento..." "... Lo que la música capta y pone en movimiento [es] la sede de las transformaciones internas, el corazón y el ánimo en cuanto núcleo simple y concentrado de todo el ser humano".²²⁰

Hegel resuelve el problema del contenido de la música concibiéndolo dentro del marco de la revelación progresiva de la idea en lo sensible. La música ocupa un lugar especialísimo en esta escala de las artes, pues con ella se produce un vuelco en la dirección del proceso. Con la música surge la "duplicación" de la intimidad, pero ella se resuelve inmediatamente de nuevo en un retorno de la misma a sí. "La música no tiene... más que al propio elemento de la subjetividad, mediante el cual, por ello, lo íntimo sólo se junta consigo y regresa a sí merced a su exteriorización, ... La música es espíritu, alma, inmediatamente audibles para sí y que se contentan con sentirse." ²²¹ De manera que, en definitiva, se trata de la fusión de lo interno con lo interno, sin que desaparezca la configuración sensible como medio o lugar de la vuelta que hace posible la relación consigo. Esta trasmutación del proceso de la diferenciación de las artes se produce en el extremo de la interioridad, pero este extremo es el encuentro sentido del espíritu consigo mismo. Esta es, dentro de la filosofía de Hegel, una novedad de alcance universal. Ni en la naturaleza o en la actividad práctica, ni en la teoría, ocurre este encuentro inmediato, pero patente, enfático y sentido de la subjetividad consigo misma. No importa, por tanto, una vez que hemos comprendido la singularidad del aporte de la música, que su contenido no pueda ser expli-

218. *Ae.*, II, 261; *cf.* 262, 263.

219. *Ae.*, II, 260; *cf.* 262.

220. *Ae.*, II, 274; *cf.* 274-279.

221. *Ae.*, II, 308.

cado en palabras; siendo la misión de la música "hacer captable la interioridad por lo interior",²²² ella resulta ser irreemplazable precisamente porque cumple su propósito de una manera original. "... La música se eleva a arte verdadero independientemente de si este contenido recibe o no por sí solo una descripción expresa más exacta mediante palabras, o si tiene que ser sentido más imprecisamente a partir de los tonos, de sus relaciones armónicas y de su animación melódica".²²³

La última parte de las lecciones dedica bastante más de un tercio de sus páginas a la teoría de la poesía. Si a estas páginas agregamos las que en la sección acerca del ideal se ocupan de la acción —que bien podrían estar incluidas en la parte final del libro—, comprobamos que de las 1170 páginas de la *Estética*, nada menos que 322 se refieren especialmente al tema de la poesía. Entre todas las unidades temáticas particulares ésta no es sólo la más extensa, sino también la que, comprensiblemente, ha ejercido una más amplia y profunda influencia y hasta fascinación sobre los lectores de las lecciones. La teoría de la tragedia en ella incluida ha sido muy estudiada y discutida, y no ha perdido hasta hoy nada de su interés y sugestividad. La opinión de Hegel sobre lo cómico, aunque interesante, no ha recibido un examen tan insistente y detenido, seguramente porque sólo se la puede apreciar en sus aciertos y sus defectos en relación con la filosofía del arte en su conjunto. Además, la manera como Hegel busca incorporar la comicidad a la poesía, sin lograrlo del todo, pone en evidencia algunas de las limitaciones de su concepto de arte. Lo cómico, lo satírico, junto con el arte de civilizaciones remotas marcadas por las experiencias del miedo, de lo terrible, de la crueldad de la existencia, y otras de esta índole, resultan incomprensibles desde la teoría hegeliana. Algunas de estas formas de arte son dejadas fuera del foco de la atención de la teoría, o relegadas a la condición de meras etapas preparatorias del arte verdadero. Lo cómico, en cambio, insertado en el corazón del clasicismo, no se deja desterrar tan fácilmente en el nombre de dudosas consideraciones históricas. Se convierte, por eso, para la teoría hegeliana, en una prueba crucial de la universalidad del concepto de arte que propone; junto con la sátira y la ironía dan lugar a formas y obras en que el espíritu se muestra de otro modo que como Hegel piensa, irreconocible para la fe y la fuerza con que todo su pensamiento lo afirma. Estos aspectos de la *Estética* casi

222. *Ae.*, II, 272.

223. *Ibid.*

no han sido estudiados,²²⁴ y lo que se ha escrito sobre ellos es penosamente insuficiente. Sólo mencionamos este asunto de paso y a modo de ilustración, para hacer ver la riqueza y complejidad de la teoría de la poesía hegeliana. Merece una investigación independiente; aquí sólo podremos referirnos a algunos aspectos muy parciales de ella, con el exclusivo propósito de completar nuestra interpretación de los medios sensibles estéticos. Para otros aspectos importantes de la teoría de la poesía remitimos al primer capítulo de este estudio.

El tiempo, que entra en las artes con la música, es perfeccionado por la poesía. Sólo ésta puede representar un suceso completo, el desarrollo de ideas, pasiones, actos; el curso completo de una historia. Los temas de la poesía son más variados, la capacidad poética de entrar en detalles, más acabada, y la universalidad de su alcance, mayor que la de todas las artes particulares que la preceden en el sistema. La negación de la que depende su diferencia con respecto de la música es la negación determinada o concreta del tono. Esto quiere decir que el tono, sin desaparecer de la poesía —que es un arte esencialmente sonoro, sostiene Hegel—,²²⁵ deja de ser el medio exclusivo de la exposición de la obra, para incorporarse a ella como aspecto de un material más complejo que él. "A propósito de esta retirada del contenido espiritual de la materia sensible, surge de inmediato el problema acerca de cual será la auténtica exterioridad y objetividad de la poesía, si no ha de serlo el tono. Podemos responder, sencillamente: la representación interna y la intuición mismas. Las formas espirituales son las que reemplazan a las sensibles y constituyen el material configurable, en vez del mármol, el bronce, el color y los tonos musicales. No debe extraviarnos el hecho de que se puede decir que las representaciones y las intuiciones son, en verdad, el contenido de la poesía. Esto es, en todo caso, correcto, como se verá en detalle más tarde; tan esencial, sin embargo, resulta sostener que la representación, la intuición, el sentimiento, etc., son las formas específicas mediante las cuales la poesía capta todo el contenido y lo exhibe, de manera que estas formas... proporcionan el verdadero material que el poeta ha de tratar artísticamente."²²⁶ Esta descripción del material de la poesía resulta, sin embargo, insuficiente y vaga. ¿De qué manera se conectan las representaciones con el tono musical, conservado y trans-

224. Véase W. Heise, «Gedanken zu Hegels Konzeption des komischen und der Komödie», *Hegel-Jahrbuch*, 1966, pp. 8-31.

225. *Ae.*, II, 399.

226. *Ae.*, II, 331; cf. 327-328, 330, 336.

formado? ¿Cuál es el papel de la negación que hace posible el paso de la música a la poesía, como arte de la palabra? Debemos considerar la misión de la poesía entre las artes y en el proceso universal del espíritu, para poder fijar con mayor precisión los caracteres de su medio sensible.

La poesía es para Hegel la más perfecta de las posibilidades artísticas en general, y la más acabada de las manifestaciones sensibles del ser, o lo que es lo mismo, del parecer de la idea. En la música ya se trata de esta manifestación, pero sólo en uno de sus aspectos, a saber, la revelación del espíritu íntimo, vacío, carente de objeto, no todavía de la mostración del mismo para-sí en su plenitud. Esto es lo que se cumple en la poesía, la cual, precisamente porque representa el *telos* hacia el que se mueve el progreso continuo de las artes que integran el sistema, puede ser llamada el arte universal. Hegel busca presentar esta universalidad o perfección en que consiste, paradójicamente, la particularidad de la poesía, de varias maneras. No se limita a afirmar el carácter omniabarcante —en sentido artístico— del arte poético, sino que lo presenta también como síntesis de las particularidades de todas las demás artes; esto es, como reconciliación de las diferencias que dividen al concepto de arte en la etapa final de su realización.²²⁷

Finalmente, la universalidad del arte poética se puede apreciar también en cualquiera de sus elementos integrantes, y en especial, en el lenguaje, que no puede faltarle a sus obras. Que todo cuanto es puede también ser dicho, es un supuesto básico y general de todo el pensamiento hegeliano. "El contenido del arte parlante es el conjunto del mundo de las representaciones configuradas por la fantasía, lo espiritual que está consigo mismo [*das beisichselbstseiende Geistige*], que permanece en este elemento espiritual y que cuando se mueve hacia una exteriorización, ya no hace otra cosa que usarla como signo... Lo interno se exterioriza, sin duda, pero no quiere encontrar... en la condición sensible del tono su verdadera existencia, a la cual busca nada más que en sí mismo, para decir el contenido del espíritu tal como es, en el interior de la fantasía en tanto que fantasía."²²⁸ La poesía representa el rechazo definitivo de lo sensible en la medida en que se presenta como poseyendo un significado independiente y exclusivo o un derecho a exhibirse por sí. Para la conciencia ordinaria o prosaica, que vive sometida a la infundada pretensión de las cosas finitas de valer por sí, y de justificarse

227. *Ae.*, II, 327-328.

228. *Ae.*, II, 330.

suficientemente por sus propiedades y efectos inmediatos, la culminación de la apariencia significa la liberación de la finitud. Lo sensible no poseerá otra entidad que la de ser revelación del espíritu; pero una vez que éste entra en relación plena consigo sólo admite a lo sensible como su mediador, donde para sí se expone. No es que esta mediación sea de importancia secundaria o en algún sentido prescindible: después que en la música salen a la superficie las profundidades de la intimidad, gracias a lo cual son sentidas de modo expreso por ella misma, los medios de la exhibición del espíritu son las maneras en que se hace la autoconciencia y las bases sobre las que se fundan las formas espirituales más complejas que la presuponen.

Ahora bien, se recordará que en la primera sección de la *Fenomenología del Espíritu*, la pretensión excesiva de la certeza sensible, que se presenta como la verdad suficiente, naufraga en la intrínseca universalidad de la palabra. En las *Lecciones de Estética* es también el arte de la palabra el que comprendiendo y superando a lo sensible, acaba de poner en evidencia tanto el valor que tiene para toda la esfera de la manifestación artística, como sus limitaciones. No que la poesía suprima o anode a lo sensible: ella misma, como arte, es el fulgor sensible de la idea. Pero sí lo reduce a su medida, para conservarlo en su función, esencial para el desarrollo del espíritu, de medio de la exhibición individualizada de su significado infinito cuando accede a la adecuada relación consigo. La palabra, decíamos, romperá los límites, que todavía impone a la música el medio tonal en que se realiza como arte. El tono es la revelación de la interioridad vacía y vaga;²²⁹ en la poesía, porque el espíritu se *dice* para sí, la vacuidad y la indeterminación desaparecen. Por la palabra todo se puebla, inagotablemente, de sentido. La palabra es, precisamente, la mejor ilustración no sólo del doble significado de la expresión "sentido", al que Hegel concede tanta importancia,²³⁰ sino una buena ocasión para ver en qué tipo de relaciones están los términos de esta dualidad. Hegel piensa que cuando el tono, en su función estética, se llena de un significado preciso, pasa a ser palabra; en la palabra

229. *Ae.*, II, 299: «Es propio de la misma naturaleza de la música que en ella se pueda fijar y realizar de modo general menos cosas determinadas y especiales que en las demás artes...»

230. «Las palabras que en cualquier idioma tienen esta doble significación, proveniente de una cierta semejanza entre los dos objetos homónimos, son las que podemos llamar, con más rigor, *significativas*», dice J. M.^a Sánchez de Muniain, *Estética del paisaje natural*, Madrid, Arbor, 1945, p. 57. Véase en este libro, sobre el mismo tema, todo el capítulo titulado «Paisaje, lenguaje, idea», pp. 52-62.

se conserva el elemento sensible de la sonoridad, pero ésta no tiene ya su independencia previa, sino que sirve como mero elemento al parecer del significado. Lo sensible hace sentido inmediatamente en la palabra, y la dualidad que la reflexión descubre posteriormente no entra en la conciencia que capta el significado mediante la sonoridad, sin percibirla a ella expresamente por sí.

La palabra tiene la condición ontológica que la teoría hegeliana le atribuye también a la belleza, en la que el esplendor de la totalidad comporta lo sensible como elemento evanescente, que puede parecer lo que no es a condición de que no parezca más de lo que es de veras. En el caso de la poesía, la palabra sonora está reducida a hacer de puro signo,²³¹ que desaparece salvo en cuanto realiza su función de significar. "Cuando el tono se llena de representaciones espirituales se convierte en fonema [*Wortlaut*], y la palabra, a su vez, deja de ser un fin en sí y se torna en un medio dependiente de la exteriorización espiritual." "... En la poesía [el arte] abandona el elemento... del tono y de la percepción, por lo menos en la medida en que este tono ya no será transformado en exterioridad adecuada y expresión única del contenido".²³²

La plena perspicuidad de lo sensible es uno de los resultados del desarrollo de la variedad sistemática del concepto de arte. Sólo se podía cumplir allí donde el arte se hiciera parlante. Pues la palabra, además de ser sensible y significativa a la vez, es también singular y universal, como la obra bella. En tanto que mediadora entre extremos, no puede haber ningún elemento que la sobrepase en perfección, salvo aquella obra debida a la fantasía, en la que se potencia el carácter del lenguaje en general, la obra poética.²³³ La palabra artística llevará a término la destinación propia del arte, la reconciliación de la naturaleza y el espíritu. Este término anuncia el agotamiento de las posibilidades originales del arte. La última de las artes está ya apuntando fuera de la esfera cuya forma universal es. La poesía se encuentra, dice Hegel, en el medio entre la intuición sensible inmediata y el pensamiento; el elemento sensible de su exposición es la representación que se comunica o se dice. Ella posee, como la intuición, la multiplicidad y una cierta característica discontinuidad; y del pensamiento, la capacidad de decir todo lo que contiene el espíritu humano con la máxima claridad y perfección que es

231. *Ae.*, I, 94; II, 330, 331, 365.

232. *Ae.*, II, 330.

233. Cf. J. Simon, *op. cit.*, p. 123.

dada lograr al arte, y de organizar esta variedad en obras unitarias, que tienen rasgos en común con las obras debidas a la filosofía especulativa.²³⁴

Si a propósito de la poesía nos planteamos preguntas formuladas en términos analíticos, provenientes de la discusión que las lecciones dedican a las otras artes particulares, comprobaremos que, por ser la poesía un caso fronterizo y universal, aquellas preguntas y sus posibles respuestas comienzan a hacerse confusas. En efecto, las cuestiones acerca del contenido y la figura, del material y la tarea de la poesía, por ejemplo, apenas si se pueden concebir con precisión en tal caso, y no sirven ya ni siquiera como instrumentos provisorios de un primer examen abstracto del terreno. Esto es consecuencia de la gran homogeneidad de los elementos que concurren a integrar al arte poético. La representación y la palabra no sólo son inseparables en sus funciones artísticas, sino que son extraordinariamente homogéneas, además; por lo cual un distingo teórico de sus papeles estéticos en la poesía carecería prácticamente de interés. La poesía comprende a la representación verbalmente expresable y a la palabra que suscita, sugiere, recuerda, reúne o excluye representaciones. Ambas juntas constituyen, en rigor, el material sensible de la poesía. Sin embargo, ¿qué sentido exclusivo cabe atribuir a esta afirmación en circunstancias que el llamado contenido del arte poético son, otra vez, representaciones elaboradas por la fantasía?

Hegel insiste en que la poesía es siempre hablada, recitada, cantada, representada dramáticamente. El hábito de leerla en voz baja la priva de una dimensión esencial. Al mundo de la representación poética pertenece el ritmo, la rima, la cadencia, la sonoridad en general. Si le quitamos esto, la representación se confunde con el papel que ella misma desempeña en la teoría, en el pensamiento. Para que la relación poética del espíritu consigo mismo no se convierta en reflexión sobre sí, lo cual nos ubicaría más allá de la esfera del arte, el material sensible y la figura en él obrada deben ser prácticamente indiscernibles. En el extremo de la serie de las artes la exigencia de unidad ideal no se ha debilitado, pero para que pueda cumplirse en esta versión particular de la poesía, es necesario el proceso de idealización tanto del material como del contenido. Sin esta serie de condiciones cumplidas, sería imposible la relación artística del espíritu consigo, o la presencia inmediata de sí para sí mis-

234. *Ae.*, II, 347, 350.

mo. Esta inmediatez es, claro está, el resultado de muchas mediaciones; ellas han quedado, sin embargo, tan perfectamente integradas en la unidad, que no se manifiestan independientemente. Todo se subordina, en suma, a la presencia actual del espíritu, y si no ocurriese así, ella no sería digna, en todo, de él.

CONCLUSIONES

I

El concepto de arte debe reunir de modo sistemático los distintos aspectos, elementos, significados y procesos esencialmente ligados al arte en sentido amplísimo. "El concepto es... la forma infinita, creadora que, comprendiendo la plenitud de todos los contenidos los deja, al propio tiempo, salir de sí en libertad" (WW, 8, 354). Diferencias como las que existen entre la obra, la producción artística y la recepción de la obra, que Hegel había reconocido ya en las secciones de la *Fenomenología del Espíritu* y de la *Enciclopedia* dedicadas al arte, no dividen al concepto en las *Lecciones de Estética*. El propósito de erigir un concepto en este sentido de la expresión le fija el nivel general y las principales tareas al discurso filosófico. El arte será concebido como etapa del proceso universal del espíritu. Sin embargo la teoría no estará siempre a la altura de su propia exigencia de universalidad; el discurso se inspira frecuentemente en aspectos parciales de la experiencia del arte. Un ejemplo de universalidad lograda del concepto es la doctrina del ideal en cuanto existencia de la idea: enlaza adecuadamente las diferencias entre la creación, el producto y la recepción pública del arte. Un ejemplo de universalidad insuficiente del concepto es la determinación de las relaciones de arte y naturaleza como negación, o supresión de la naturaleza. Hegel concibe estas relaciones, en tal caso, preferentemente a la luz de los momentos conscientes y deliberados de la producción artística.

II

El concepto de arte de Hegel pertenece al sistema de la metafísica del espíritu. Se trata de un concepto que depende de principios extra-

estéticos, y en este sentido cabe llamarlo subordinado a ellos. El arte es lo que es en cuanto insertado en el desarrollo del espíritu; la estética es una disciplina científica como parte del sistema de la filosofía. La dependencia del arte es un aspecto necesario de su posibilidad y de su verdad.

Ella no constituye por sí sola, sin embargo, la realidad y la verdad cabales del arte. Pues hay un sentido en el cual se lo puede llamar independiente o autónomo, lo cual parece contradecir la aseveración anterior. Si la dependencia y la independencia del arte no se excluyen mutuamente es porque se las dice de él en sentidos diversos.

El arte es independiente en cuanto parte indispensable, no sustituible de la totalidad. Nada lo puede reemplazar, pues posee una peculiaridad irreductible a otros modos, aspectos o momentos del ser. Concebida afirmativamente, la independencia u originalidad del arte consiste en ser la esfera de la apariencia o del parecer esplendente, primera forma del ser para sí suficiente del espíritu en desarrollo.

En el arte el espíritu, caído fuera de sí, se recupera como presencia inmediata sensible, instaurando una etapa necesaria del movimiento universal. La dependencia y la independencia del arte son no sólo compatibles en el único concepto que las reúne, sino que son verdades complementarias: el arte depende de la totalidad de una manera determinada y concreta precisamente porque constituye un momento original de la misma. Y es esta parte inconfundible y no otra, por el lugar y la función que el todo le asigna con respecto de sí y de sus demás partes. Sin peculiaridad, la dependencia misma no puede ser determinada, y sin determinación no cabe que lo subordinado se cumpla en su sentido propio e insustituible.

III

El arte constituye la esfera del parecer esplendente (o del fulgor manifestante y manifiesto: *des Scheins*). Todo lo que es, según Hegel, también se manifiesta; el arte tiene un significado universal porque es el dominio originario o ejemplar de la manifestación, esto es, aquel en que el manifestar mismo es el auténtico sentido de lo que parece. El ser del arte es el parecer, y no algo diferente de éste. La filosofía que lo piensa descubre en él una reconciliación de ser y parecer. El arte da lugar a muchas otras reconciliaciones derivadas de ésta, y por ello se lo

llama una mediación entre términos que también existen y pueden ser considerados separadamente.

El arte reconcilia momentos ya ajenos, ya conflictivos entre sí. El ser de la belleza es la apariencia y de ello resulta que en el terreno estético se disuelven las diferencias entre lo interno y lo externo, la figura y el significado, el cuerpo y el alma, el contenido y la forma, lo sensible y lo ideal. Estas divisiones sólo le interesan a la filosofía del arte, la cual aprende algo sobre su objeto cuando comprueba que ellas son, *stricto sensu*, inaplicables a él.

IV

El arte es la forma inmediata del espíritu absoluto, o la primera fase de un movimiento circular que consiste de dos (o de tres) momentos, situado en el extremo posterior del proceso universal. La inmediatez del arte es tal sólo relativamente al pensamiento especulativo (o a la religión y a la filosofía), esto es, dentro de la esfera del absoluto. En cualquier otro respecto el arte es múltiplemente mediado, o un resultado de procesos anteriores. Como resultado, el arte conserva los elementos que concurren a producirlo. Pero en tanto que absoluto, los conserva transformados, constituidos en partes del momento del cumplimiento, de la culminación, esto es, autenticados y libres. Absoluto es el espíritu en su verdad y su libertad; el arte es la inauguración de la verdad y la libertad del espíritu. De la libertad porque todo elemento ajeno al espíritu se ha vuelto, en cuanto artístico, algo cabalmente compenetrado por él. De la verdad porque el arte, siendo el medio propiamente tal de la manifestación, del aparecer, constituye la primera forma del ser para sí del espíritu; y el ser para sí del espíritu es la garantía de que no hay nada oculto u oscuro definitivamente sustraído a una mostración suficiente. El espíritu absoluto se perfecciona más allá del arte, pero sin alteración de la verdad y la libertad fundadas por el arte, las cuales sólo se completan pero no cambian de sentido.

V

Como forma del espíritu absoluto el arte es posterior a los distinguos entre sujeto y objeto y entre teoría y práctica; representa la unidad reconciliada de éstas y de otras divisiones del mismo tenor. El arte es uni-

dad de objeto y sujeto en cuanto todo lo exhibido exteriormente es exposición de un sentido íntimo. Y sentido o significado artístico es aquél que se muestra con presencia sin repliegues oscuros y secretos. Unidad de teoría y práctica: el arte compromete la intuición, que es una forma de la inteligencia; es ejercicio de la contemplación, un modo de la teoría, pues deja ser a su correlato libremente lo que es, lo que no sucede con las cosas prácticas. Al propio tiempo el arte es un producto de la actividad humana y no algo meramente dado, o disponible ahí, sin participación nuestra. La obra nos interpela y correspondemos activamente a su llamado; o ella se nos encomienda como respuesta a aspiraciones, como satisfacción de intereses. No le conviene al arte una interpretación en términos de la alternativa teoría-práctica por cuanto es simultáneamente una revelación de lo que es y una actividad productiva de vastos alcances, cuyos efectos se pueden apreciar en la vida subjetiva y de la cultura, en las relaciones con la naturaleza, en la esfera de la convivencia, etc. La oposición sujeto-objeto no trae sino confusión al terreno de la interpretación del arte; la verdadera objetividad del mismo reside en su sentido íntimo, y su característica subjetividad en ser inseparable de la correspondiente exteriorización.

VI

El concepto hegeliano de arte está sujeto a ciertas tensiones internas que no pueden ser superadas adecuadamente a la luz de la exposición disponible. Sólo una teoría más elaborada podría aspirar a resolver estos desajustes. El más importante de ellos es, tal vez, el siguiente: la *Estética* oscila entre explicar al arte como producto de la actividad humana consciente y presentarlo como un cierto tipo de revelación de la idea o del espíritu. Dado que el sentido que se exhibe en esta mostración no puede resultar de la actividad consciente y deliberada del hombre, quien, a lo sumo, puede servir de mediador de este alumbramiento, la concepción del arte como producción sólo puede referirse a un aspecto suyo, no al arte como tal.

Pero la consideración separada del aspecto conscientemente producido engendra de inmediato un divorcio entre el contenido que se revela y el vehículo facticio a través del cual se revela. Pues teniendo en cuenta lo que es la idea absoluta, cuya mostración sensible constituiría el contenido del arte, no cabe pretender bajo ningún respecto que pudiera

resultar de la acción humana; más bien por el contrario, es esta última la que, para tener un propósito, presupone a la idea. En tales circunstancias, a la actividad deliberada no puede corresponderle más que la encomienda de dar una presencia sensible adecuada a lo que no sólo la condiciona sino que ya posee en sí la articulación y organización destinada a hacerse patente en el producto artístico. En consecuencia, una perspectiva que destaque la condición manifestante del arte, postergará y tenderá a minimizar el papel que a la conciencia y al quehacer lúcido corresponden en el concepto. Lo que se manifiesta precisará de una especie de resto que no es él mismo sino la ocasión, o los medios externos, de su mostración. La insistencia en la creación consciente postergará a la idea y con ella a la justificación de la universalidad del arte. Pero ambas perspectivas alimentan por igual a la división entre un contenido y una forma de índole diversa, y arruinan el concepto de arte como fusión adecuada entre ellos.

Por eso, y si se desarrollan las consecuencias que de esta tensión se derivan, la teoría daría lugar a dos modos de pensar incompatibles entre sí. En la exposición hegeliana este peligro está relativamente controlado por el predominio del criterio según el cual el arte es la compenetración perfecta de figura y significado.

VII

El arte, por su eficacia, es un proceso idealizante y desde este punto de vista no sólo producido o hecho, sino productivo. Si ciertas perspectivas legítimas, aunque limitadas, nos muestran al arte como debido al hombre, su actividad y sus dotes subjetivas, intelectuales, técnicas, etc., Hegel piensa que es necesario complementarlas considerando las maneras en que el hombre es debido al arte. Hay respectos en los cuales la humanidad es un resultado del arte, y la perspectiva que nos deja ver estas relaciones es la que lo trata como un proceso de idealización. No hay duda que el arte presupone ciertos modos de la subjetividad: fantasía, conocimiento, intuición, pasiones, etc., pero también actúa transformadoramente sobre los mismos. Los sentimientos y las representaciones son el material de la poesía, la cual los elabora y los invierte en la obra que ejercerá tan grande poder sobre la subjetividad, a la que conmueve, despierta y desarrolla. La misma inversión de la relación productiva conviene realizarla a propósito de la dependencia del arte res-

pecto de la naturaleza, la sociedad, la época cultural, etc. Las materias naturales son compaginadas bellamente, depuradas, convertidas en resplandor y fundidas con significaciones universales e intereses en los que están en juego el sentido del mundo y la misión del hombre. La idealización del a naturaleza por el arte —incluido lo que hay de natural en el hombre y en su historia— es un comienzo de la revelación de la identidad todavía oculta de la idea y lo natural, y en este sentido, una reproducción perfeccionada de la naturaleza. Con ella se abren las posibilidades de la teoría y la acción práctica no sujeta a limitaciones fijas: no hay, en principio, nada absolutamente reacio al sentido. El hombre como productor del arte es promovido más allá de sí por la eficacia que su producto tiene sobre él.

VIII

Al arte y a la filosofía no sólo los liga su común pertenencia a la esfera del espíritu absoluto; tan importante como ésta es que poseen uno y el mismo contenido y no difieren sino por la forma. Esta homogeneidad se pone de manifiesto de diversas maneras: en la cabal cognoscibilidad del arte por la filosofía; en el modo como el despliegue del sistema de las artes particulares culmina en la poesía, que constituye un puente entre el arte y el pensamiento. También en la eficiencia con que el arte estimula la conciencia y la reflexividad, se puede apreciar su parentesco. El arte tiende a volverse pensamiento y debido a ello acaba desembocando en la filosofía; se trata de un desarrollo intrínseco, que se hace valer tanto en la sucesión de sus formas como en la jerarquía de las distintas artes particulares. La lucidez sobre sí no hace sino crecer a lo largo del proceso de la realización del arte. De todo esto resulta que la filosofía del arte, lejos de ser el producto de un encuentro de dos cosas ajenas entre sí, viable debido a que nada se opone a él, es, más bien, una consecuencia del cumplimiento concreto del arte mismo. En efecto, el desarrollo pleno del concepto de arte coincide con la forma tardía del arte, cuando éste se va transformando en reflexión filosófica sobre sí. La filosofía del arte busca el concepto de arte y acaba encontrando en él su propio origen, por cuanto ella se genera naturalmente, sostiene Hegel, a partir del arte mismo. En la filosofía del arte el concepto de arte se conoce finalmente a sí mismo, lo cual es, por un lado, un requisito *sine qua non* del concepto como tal, y por el otro, la perfección del proceso, inexpresamente prometida desde el comienzo por el

sentido metafísico del arte. De la intimidad de estas relaciones se sigue que la esfera del espíritu absoluto no es una jerarquía de partes coordinadas de manera extrínseca, sino un movimiento circular de integrantes que se transforman los unos en los otros, prohibiéndose mutuamente. Los nexos entrañables que unen al arte y a la religión, que no son tema expreso de la estética hegeliana, no pueden sino confirmar que en la esfera del espíritu absoluto ya no cabe hablar de una superación de una de las "zonas análogas" por otra de ellas; el contenido común se conserva sin alteración al pasar de una forma a otra.

IX

El arte es la única vía por la cual entra la naturaleza sensible en la esfera absoluta, y aunque tal incorporación depende de que ella haya ganado su modo artístico o idealizado, esta elevación de lo natural sensible por el arte no es una destrucción sino el cumplimiento de su posibilidad esencial. La naturaleza, exaltada a la condición de pura apariencia, se conserva como fulgor sensible del espíritu. Esta función exclusiva del arte en el orden universal es uno de los fundamentos de su irreducibilidad, la razón por la cual su papel para el proceso del espíritu no puede ser sustituido. Ni la filosofía, ni la religión tienen, según Hegel, un nexo tan directo con la naturaleza y lo sensible, y no son tampoco, por ello, los modos de conservación de los mismos. Pensando esta única mediación entre naturaleza y espíritu que es el arte, la filosofía se salva del dualismo: el arte es la prueba práctica y fehaciente de la identidad de lo dividido y aparentemente inconciliable. En este sentido la filosofía del arte es un momento esencial de la razón filosófica que supera tanto a la conciencia inmediata, presa de la finitud de las cosas, como a la inteligencia abstracta, incapaz de pensar unitariamente sus muchas verdades dispersas.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografía que sigue sólo menciona los trabajos utilizados durante la redacción del presente estudio y citados en él. Datos más completos acerca de la literatura sobre la *Estética* de Hegel pueden encontrarse en las bibliografías especializadas que se indican.

I. OBRAS DE HEGEL.

1. G. W. F. Hegel, *Aesthetik*, hrsg. von F. Bassenge, Frankfurt a. M., Europäische Verlagsanstalt, 1955, 2 vols. (abrev. *Ae.*, I y II).
2. G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe in 20 Bänden, hrsg. von H. Glockner, Stuttgart, Frommann, 1958 (abrev. *WW.* I, II, etc.).
3. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von J. Hoffmeister, Hamburg, Meiner, 1952.
4. G. W. F. Hegel, *Theologische Jugendschriften*, hrsg. von H. Nohl, Tübingen, 1907.
5. G. W. F. Hegel, *Die Idee und das Ideal*, hrsg. von G. Lasson, Rudolfstadt, 1931.
6. G. W. F. Hegel, *Jenenser Realphilosophie* I u. II, hrsg. von J. Hoffmeister, Leipzig, 1931-32.
7. *Briefe von u. an Hegel*, hrsg. von J. Hoffmeister, 4 Bde. Hamburg, 1952 ss.
8. *Documente zu Hegels Entwicklung*, hrsg. von J. Hoffmeister, Stuttgart, 1936.

II. BIBLIOGRAFIAS Y LEXICOS.

9. Bartsch, H., *Register zu Hegels Vorlesungen über die Aesthetik*, Stuttgart, Frommann, 1966.
10. Bassenge, F., "Sachregister", en *Aesthetik* von G. W. F. Hegel, vol. II, pp. 625-699.
11. Glockner, H., *Hegel-Lexikon*, Stuttgart, Frommann, 1957, 2 vols.
12. Henckmann, W., "Bibliographie zur Aesthetik Hegels", *Hegel-Studien* 5, 1969, pp. 379-427.
13. Sánchez de Muniaín, J. M., *Estética*, 2 vols., Memoria de Cátedra, Madrid, 1945, con una bibliografía sobre la estética alemana y apéndices acerca de la francesa, italiana e inglesa.
14. Vecchi, G., *L'Estetica di Hegel*, Milano, Vita e Pensiero, 1956: con "Nota Bibliográfica", pp. 214-240.
15. Vecchi, G., "Neuere Schriften über Hegels Aesthetik", *Hegel-Studien* 2, 1963, pp. 352-360.

16. Wolandt, G., "Zur Aktualität der Hegelschen Aesthetik", *Hegel-Studien*. 4, 1967, pp. 219-234.

III. ESTUDIOS SOBRE HEGEL Y SOBRE ESTETICA.

17. Adorno, Th. W., *Aesthetische Theorie*, in Th. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972.
18. Artcaga, E. de, *La Belleza Ideal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.
19. Artola, J. M., *Hegel, La filosofía como retorno*, Madrid, G. del Toro, 1972.
20. Artola, J. M., "El tránsito de la religión manifiesta al saber absoluto en la Fenomenología del Espíritu". en *En torno a Hegel*, Granada, Univ. de Granada, 1973, pp. 47-88.
21. Assunto, R., "Le relazioni fra arte e filosofia nella «Philosophie der Kunst» di Schelling e nelle «Vorlesungen über Aesthetik» di Hegel", *Hegel Jahrbuch*, 1965, pp. 84-121.
22. Axelos, Ch., "Zu Hegels Interpretation der Tragödie", *Zeitschrift f. phil. Forschung*, Bd. XIX, 1965, pp. 655-667.
23. Baumler, A., *Hegels Aesthetik*, "Einleitung", München, Beck, 1922, pp. 1-34.
24. Barth, H., "Grundgedanken der Aesthetik", *Studia Philosophica*, Bd. 16, 1956, pp. 69-83.
25. Basch V., "Des origines et des fondements de l'Esthétique de Hegel", en *Essais d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature*, Paris, Alcan, 1934, pp. 98-130.
26. Bauer, B., *Hegels Lehre von der Religion und Kunst*, Aalen, Scientia, 1967, 1-66.
27. Bénard, Ch., *Hegel, Philosophie de l'art*, Paris, Ladrangé, 1852.
28. Biemel, W., *Die Bedeutung von Kants Begründung der Aesthetik für die Philosophie der Kunst*, Kantstudien, Ergänzungsheft 77, Köln, 1959.
29. Bodammer, Th., *Hegels Deutung der Sprache*, Hamburg, Meiner, 1969.
30. Bosanquet, B., *A History of Aesthetic*, New York, Meridian, 1957.
31. Bradley, A. C., "Hegel's Theory of Tragedy", *Oxford Lectures on Poetry*, 1909.
32. Brélet, G., "Hegel et la musique moderne", *Hegel Jahrbuch*, 1965, pp. 10-26.
33. Brissoni, A., *Ricerche sull'Estetica di Hegel*, Padova, Liviana. 1968.
34. Bröcker, W., "Hegels Philosophie der Kunstgeschichte", en *Auseinandersetzungen mit Hegel*, Frankfurt a.M., Klostermann, 1965, pp. 33-57.
35. Carritt, E. F., *The Theory of Beauty*, London, Methuen, s/f.
36. Cohn, J., "Hegels Aesthetik", *Zeitschrift f. Phil. u. phil. Kritik*, Bd. 20, 1902, pp. 160-186.
37. Collingwood, R. G., *Essays in the Philosophy of Art*, Bloomington, Indiana Univ., 1964.
38. Croce, B., *Lo vivo y lo muerto en la filosofía de Hegel*, trad. F. González Ríos, Buenos Aires, Imán, 1943.
39. Croce, B., "De Sanctis e l'hegelismo", en *Saggi Filosofici, III*. Bari, Laterza, 1948, pp. 369-395.
40. Croce, B., *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general*, trad. A. Vegue y Goldoni, Madrid, Beltrán, 1926.
41. Croce, B., "La «fine dell'arte» nell sistema hegeliano", en *Storia dell'Estetica per Saggi*, Bari, 1942, pp. 183 ss.
42. Croce, B., *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Bari, Laterza, 1952.
43. Danzel, W., *Ueber die Aesthetik der Hegelschen Philosophie*, Hamburg, Meissner, 1844.
44. Dessoir, M., *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, Enke, 1923.

45. Dilthey, W., "Die drei Epochen der modernen Aesthetik", *Gesammelte Schriften*, Stuttgart, Teubner, Bd. VI, pp. 242-287.
46. Döderlein, J. L., "Hegel und die Aufgabe der Musik", *Hegel Jahrbuch*, 1965, pp. 65-69.
47. Domke, H. G., *Grundfragen der hegelschen Kunstphilosophie*, Lengerich i.W., 1939.
48. Dulckeit-von Arnim, C., "Hegels Kunstphilosophie", *Phil. Jahrbuch d Goerres-gesellschaft*, 67. Jg., 1959, pp. 285-304.
49. Ebbinghaus, J., "Benedetto Croce's Hegel", en *Kantstudien* 16, pp. 54-83.
50. Fetscher, I., *Hegels Lehre vom Menschen*, Stuttgart, Frommann, 1970.
51. Fischer, E., "Die Zukunft der Kunst", *Hegel Jahrbuch*, 1965, pp. 154 ss.
52. Fischer, K., *Hegels Leben, Werke und Lehre*, Darmstadt, 1963, 2 vols.
53. Frost, W., *Hegels Aesthetik*, München, Reinhardt, 1928.
54. Gadamer, H. G. "Einführung" en M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, Reclam, 1962.
55. Gadamer, H. G., "Aesthetik und Hermeneutik", en *Kleine Schriften*, II, Tübingen, Mohr, 1967, pp. 1-8.
56. Gallie, W. B., "The function of Philosophical Aesthetics", *Mind*, 57, 1948, pp. 302-321.
57. Gentile G., *La filosofia dell'Arte*, en *Opere Complete*, Firenze, Sansoni, 1943.
58. Gilbert, K. E., y Kuhn, H., *A History of Aesthetics*, New York, Macmillan, 1939.
59. Girnus, W., "Volksgeist und Kunst", *Hegel Jahrbuch*, 1965, pp. 70-83.
60. Glockner, H., *Hegel en G. W. F. Hegel, Sämtliche Werke*, vols. 21 y 22, Stuttgart, Frommann, 1954.
61. Glockner, H., "Die Aesthetik in Hegels System", en *Beiträge zum Verständnis und zur Kritik Hegels*, Hegel-Studien, Beiheft 2, 1969, pp. 425-442.
62. Glockner, H., "Hegels Aesthetische Vorlesungen in ihrem Verhältnis zur Phänomenologie des Geistes", *op. cit.*, (n.º 61), pp. 34-44.
63. Glockner, H., "K. Rosenkranz und K. Fischer als Aesthetiker der Hegelschen Schule", *op. cit.*, (n.º 61), pp. 443-453.
64. Grubich, H., *Die Grundzüge der Hegelschen Aesthetik*, Hohensalza, Kujawischer Bote, 1913.
65. Hartmann, N., *Die Philosophie des deutschen Idealismus*, Berlin, 1929.
66. Haym, R., *Hegel und seine Zeit*, Hildesheim, Olms, 1962.
67. Heath. Th. L., *The Thirteen Books of Euclid's Elements*, Translated with Introduction and Commentary by Sir Th. L. Heath, vol. 1, New York, Dover, 1956.
68. Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, Reclam, 1962.
69. Heidegger, M., "Hegel und die Griechen", en *Festschrift für H. G. Gadamer*, Tübingen, Mohr, 1960, pp. 43-57.
70. Heimann, B., *Hegels ästhetische Anschauungen*, I Teil, Strassburg, 1916.
71. Heimsoeth, H., "Hegels Philosophie der Musik", *Hegel-Studien* 2, 1963, pp. 161-201.
72. Heise, W., "Gedanken zu Hegels Konzeption des komischen und der Komödie", *Hegel Jahrbuch*, 1966, pp. 8-31.
73. Henckmann, W., "Was besagt die These von der Aktualität der Aesthetik Hegels?", en Heede y Ritter, eds., *Hegel-Bilanz*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1973, pp. 101-145. Cf., *ibid.*, Diskussion, pp. 146-153.
74. Henrich, D., "Hegels Theorie ueber den Zufall", *Kant-Studien*, Bd. 50, 2, pp. 131-148.
75. Hofstadter, A., *Truth and Art*, New York, Columbia Univ. Press, 1965.
76. d'Hondt, J., "Problèmes de la religion esthétique", *Hegel Jahrbuch*, 1964, pp. 34-48.

77. Hyppolite, J., *Logique et Existence*, Paris, PUF, 1953.
78. Hyppolite, J., *Genèse et Structure de la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel*, Paris, Aubier, 1946.
79. Horn, A., *Kunst und Freiheit*, den Haag, Nijhoff, 1969.
80. Iljin, I., *Die Philosophie Hegels als kontemplative Gotteslehre*, Bern, Francke, 1946.
81. Kaminsky, J., *Hegel on Art*, Albany, State Univ. of N. Y., 1962.
82. Kaufmann, W., "Hegel's Ideas about Tragedy", en *New Studies in Hegel's Philosophy*, W. E. Steinkraus, ed., New York, Holt, etc., 1971, pp. 201-220.
83. Kedney, J. S., *Hegel's Aesthetics*, Chicago, 1897.
84. Kerényi, K., "Hegels Wiederentdeckung der Götter Griechenlands und der Humanismus der Zukunft", en *Beiträge zur alten Geschichte und deren Nachleben*, Berlin, 1970, vol. 2, pp. 356-368.
85. Knox, I., *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, New York, The Humanities Press, 1958.
86. Kogan, J., *Arte y Metafísica*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
87. Kroner, R., *Von Kant bis Hegel*, Tübingen, Mohr, 1961.
88. Kuhn, H., *Die Vollendung der klassischen deutschen Aesthetik durch Hegel*, Berlin, Junker u. Dünnhaupt, 1931.
89. Kuhn, H., "The Indispensability of Metaphysical Principles in Aesthetics", *Journal of Ae. and Art Criticism*, vol. 9, 1950-51, n.º 1, pp. 128-133.
90. Kraus, W., "Die Lehre vom Wortkunstwerk", *Hegel Jahrbuch*, 1964.
91. Lasson, G., "Vorbemerkung", "Verteilung" y "Zur Feststellung des Textes", en G. W. F. Hegel, *Die Idee und das Ideal*, Leipzig, Meiner, 1931.
92. Lauener, H., *Die Sprache in der Philosophie Hegels*, Berna, Haupt Berne, 1962.
93. Lewkowitz, A., *Hegels Aesthetik im Verhältnis zu Schiller*, Leipzig, Dürr, 1910.
94. Lissa, Z., "Die Prozessualität der Musik", *Hegel Jahrbuch*, 1965, pp. 27-38.
95. Lotze, H., *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München, Cotta, 1868.
96. Lovejoy, A. O., "«Nature» as Aesthetic Norm", en *Essays in the History of Ideas*, New York, Braziller, 1955, pp. 69-77.
97. Lucas, R. S., "Hegel und die Abstraktion", en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 38. Jg., 1964, 3, pp. 361-387.
98. Lukács, G., "Hegels Aesthetik", en G. W. F. Hegel, *Aesthetik*, ed. Bassenge, vol. II, pp. 587-624.
99. Marx, K., "Hegels Hass gegen die heilige Geschichte und die göttliche Kunst der heiligen Geschichtsschreibung", en B. Bauer, *Hegels Lehre von der Religion und Kunst*, pp. 69-227.
100. Menéndez y Pelayo, M., *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Ed. Nacional de las Obras Completas, C. S. I. C., 1940, vol. IV, I, pp. 183-265.
101. Mitchells, K., "Zukunftsfragen der Kunst im Lichte der Hegelschen Aesthetik", *Hegel-Jahrbuch*, 1965, pp. 142-153.
102. Morawski, S., "Hegels Aesthetik und das Ende der Kunstperiode", *Hegel-Jahrbuch*, 1964, pp. 60-71, y "Eine Ergänzung", *Hegel-Jahrbuch*, 1966, p. 48.
103. Morpurgo-Tagliabue, G., "Attualità dell'Estetica hegeliana", en *Il Pensiero*, Milano, 7, 1962, pp. 82-106.
104. Müller, G. E., "The functions of Aesthetics in Hegel's Philosophy", *Journal of Ae. and Art Criticism*, V, 1946, N.º 1, pp. 49-53.
105. Müller, G. E., "The dialectical development of Hegel's Aesthetics", en *Origins and Dimensions of Philosophy*, New York, 1965, pp. 445-454.
106. Müller, G. E., *Hegel, Denkgeschichte eines Lebendigen*, Bern, 1959.
107. Müller, G. E., "The Interdependence of the Phenomenology, Logic and Encyclopedia", in W. E. Steinkraus, ed., *New Studies in Hegel's Philosophy*, New York, 1971, pp. 18-33.

108. Müller, J., "Hegel und die Theorie des Romans", in *Wissenschaftliche Zeitschrift der F. Schiller-Universität Jena*, 19 (1970), pp. 637-644.
109. Mundt, E. K., "Three aspects of German aesthetic theory", *Journal of Ae. and Art Criticism*, XVII, 1959, n.º 3, pp. 287-310.
110. Neumann, F., "Musikalisches Denken", *Hegel Jahrbuch*, 1965, pp. 39-52.
111. Niel, H., *De la Médiation dans la Philosophie de Hegel*, París, Aubier, 1945.
112. Oelmüller, W., "Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel", en *Philosophisches Jahrbuch*, 73, 1965-66, pp. 75-94.
113. Patocka, J., "Zur Entwicklung der ästhetischen Auffassung Hegels", *Hegel Jahrbuch*, 1964, pp. 49-59.
114. Patocka, J., "Die Lehre von der Vergangenheit der Kunst", en *Beispiele*, für E. Fink, den Haag, Nijhoff, 1965, pp. 46-61.
115. Perpeet, W., "Heideggers Kunstlehre", en *Heidegger*, hrsg. von O. Pöggeler, Köln..., Kiepenheuer..., 1969, pp. 217-241.
116. Pierola, R. A., "El destino del arte en el sistema de Hegel", en *Actas de la Facultad de Ciencias Culturales y Artes*, Tucumán, 1, 1949, pp. 93-100.
117. Pöggeler, O., "Hegel und die griechische Tragödie", en *Hegels Idee einer Phänomenologie des Geistes*, Freiburg Br., Alber, 1973, pp. 79-109.
118. Puglisi, F., *L'Estetica di Hegel e i suoi presupposti teoretici*, Padova, Cedam, 1953.
119. Rohrmoser, G., "Zum Problem der ästhetischen Versöhnung", *Euphorion*, 53, 1959, pp. 351-366.
120. Rosenkranz, K., *Kritische Erläuterungen des Hegelschen Systems*, Hildesheim, Olms, 1963, pp. 177-216.
121. Rosenkranz, K., *G. W. F. Hegels Leben*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1963.
122. Rossi, M., "Realismus in Hegelscher Problematik", *Hegel Jahrbuch*, 1964, pp. 72-81.
123. Sánchez de Muniaín, J. M.ª, "El comportamiento poético de la inteligencia humana", *Rev. de Ideas Estéticas*, N.º 70, XVIII, 1960, pp. 95-122.
124. Sánchez de Muniaín, J. M.ª, "Forma y contenido en la obra de arte", *Rev. de Ideas Estéticas*, N.º 72, XVIII, 1960, pp. 293-299.
125. Sánchez de Muniaín, J. M.ª, "Aporías Estéticas. I, Naturaleza y arte", *Rev. de Ideas Estéticas*, 1967, n.º 100.
126. Sánchez de Muniaín, J. M.ª, *Estética del paisaje natural*, Madrid, Arbor, 1945.
127. Schaefer, A., "Begriff der Grenze und Grenzbegriff in Hegels Logik", *Zeitschr. f. philosophische Forschung*, Bd. 27, 1973, pp. 77-86.
128. Schwarz, B., "Die Zukunft der Kunst, Hegel u. Newman", *Hegel Jahrbuch*, 1965, pp. 122-141.
129. Schwarz, J., "Die Bedeutung des Gefühls für Hegels Erfahrung des Geistes", *Deutsche Viertelsjahrschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte*, 1933, Bd. XI, pp. 340-363.
130. Simon J., *Das Problem der Sprache bei Hegel*. Stuttgart..., Kohlhammer, 1966.
131. Solinas, G., "Arte e Ideale nell' Estetica di Hegel", *Annali dell' Università di Cagliari*, vol. XIX, 1952, pp. 81-105.
132. Szondi, P., *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a. M., Insel, 1961.
133. Taminiaux, J., "La pensée esthétique du jeune Hegel", *Rev. Philosophique de Louvain*, vol. 56, 1958, pp. 222-250.
134. Taminiaux, J., *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*, La Haye, Nijhoff, 1967.
135. Teyssèdre, B., *L'Esthétique de Hegel*, París, PUF, 1958.
136. Theunissen, M., *Hegels Lehre vom absoluten Geist als theologisch-politischer Traktat*, Berlín, de Gruyter, 1970.

37. Tonelli, G., "Ideal in Philosophy", en *Dictionary of the History of Ideas*, ed. por P. P. Wiener, vol. II, pp. 549-552.
38. Ujfalussy, J., "Abstrakte Musik — Konkrete Musik", *Hegel Jahrbuch*, 1965, pp. 53-64.
39. Unamuno, M. de, "Prólogo" a la versión española de B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid, 1926.
40. Valls Plana, R., *Del yo al nosotros*, Barcelona, Estela, 1971.
41. Vaross, M., "Das Problem der Vergegenständlichung und die moderne Kunst", *Hegel Jahrbuch*, 1966, pp. 32-39.
42. Vecchi, G., *L'Estetica di Hegel*, Milano, Vita e Pensiero, 1956.
43. Volkmann-Schluck, K. H., "Wahrheit und Schönheit", en *Beispiele*, f. E. Fink, den Haag, Nijhoff, 1965, pp. 16-29.
44. Waldemar-George, *Présence de l'Esthétique de Hegel*, Paris, Arted, 1967.
45. Wiehl, R., "Ueber den Handlungsbegriff als Kategorie der Hegelschen Aesthetik", *Hegel-Studien* 6, 1971, pp. 135-170.
46. Will, F., *Intelligible Beauty in Aesthetic Thought from Winckelmann to V. Cousin*, Tübingen, Niemeyer, 1958.

V. TRADUCCIONES DE LA ESTETICA DE HEGEL AL ESPAÑOL.

47. G. W. F. Hegel, *Estética*. Versión castellana de la segunda edición de Ch. Bé-nard, trad. de F. Giner de los Ríos, 2 vols., Madrid, 1908.
48. G. W. F. Hegel, *De lo bello y sus formas*, trad. de M. Granell, Madrid, Espasa-Calpe, 1958 (versión parcial).
49. G. W. F. Hegel, "Estética", Introducción, selección y traducción de A. Goenaga, *Revista de Ideas Estéticas*, XVI, 1958, pp. 239-258, 325-346 (textos selectos).
50. G. W. F. Hegel, *Introducción a la Estética*, trad. de R. Mazo, Península, 1973 (versión parcial).

INDICE DE ASUNTOS TRATADOS

INTRODUCCION

I. PRIMEROS LIMITES

A. *El arte y la prosa del mundo.*

1. La universalidad de la poesía y la noción de prosa. Las contraposiciones poesía-prosa, arte-prosa del mundo. Contrariedades no dialécticas.
2. El papel de lo sensible en el arte y la estética tradicional. La posición de Hegel. El mundo de la prosa: predominio de la necesidad en lo práctico, de la abstracción en lo teórico. La posibilidad de liberación y el arte. Presencia inmediata, sensible, intuible, individual.
3. El pensamiento y lo sensible. La jerarquía de las artes y la transformación de lo sensible. El esplendor o parecer estético y el espíritu. Todo y partes: sus relaciones artísticas. La idea en lo sensible, una paradoja. Precisión prosaica y vaguedad artística. El mundo histórico tardío y el interés en lo indeterminado, en lo posible.

B. *El arte y la naturaleza.*

1. Complejidad de las relaciones entre arte y naturaleza. El arte como negación, como transformación destructiva. Separarse de la naturaleza para fundar un dominio independiente de ella.
2. La superioridad del espíritu y sus condiciones. Lo hecho y lo dado como diferencia. La productividad de la naturaleza y la productividad consciente. La naturaleza como antecedente y el proceso de idealización artística.
3. Rechazo de la idea de imitación y la búsqueda de la naturalidad artística. La posición de Hegel: el genio y lo natural. El problema de la producción consciente y voluntaria. La belleza no puede ser producida deliberadamente. Problemas pendientes.
4. Grecia: el mundo del arte. Las figuras de los dioses y la eficacia histórico-cultural del arte. Contemplación y presencia, producciones artísticas de alcance universal.

Arte y subjetividad.

Correspondencias mutuas de lo artístico y lo subjetivo. Belleza y amor. La subjetividad sensible y el desarrollo de lo subjetivo más allá de su correspondencia con posibilidades artísticas. Relaciones arte-subjetividad.

La intuición, elemento del arte. La atención y el desgaste de la alteridad del objeto. La idea de reconciliación o de totalización. Elementos teóricos y elementos prácticos en el desarrollo de la intuición. Coincidencias estructurales del arte y la intuición. Desarrollo artístico y variaciones de la intuición. La eficacia del arte en el medio de la subjetividad.

Rechazo del sensualismo y el sentimentalismo estéticos. Lugar que le corresponde a la sensación y al sentimiento en el arte. La transformación de lo sensible y lo sentimental por el arte. El caso de la música. El alma sensible-sentimental. Productividad y conexiones recíprocas de arte y subjetividad.

I. EL ARTE COMO OBJETO CIENTIFICO Y LA DEFINICION DEL ARTE

La distinción de la belleza artística. La posibilidad de una estética científica se funda en la condición espiritual del arte. Supuestos, problemas y ambigüedades del proyecto hegeliano. La libertad del arte, su carácter "apariencial" y los límites de la ciencia estética. ¿Cómo puede una disciplina filosófica ser una ciencia especial? El punto de partida del saber.

En vez del concepto filosófico proporcionado por el sistema, opiniones acerca del arte y teorías de la belleza. El recurso a las teorías de Kant y de Schiller. Exigencias de la actualidad a la ciencia estética. La síntesis de la empirie y del pensar. Construcción del concepto en el discurso filosófico. El objeto de la estética es el concepto de arte.

Unidad de significado y figura como definición provisoria de arte en la Introducción: problemas de interpretación. Unidad y dualidad. ¿Se le pueden atribuir a Hegel las doctrinas de que todo arte es simbólico; de que el arte es una forma insuficiente de conocimiento; de que el arte es esencialmente expresión? Los elementos subordinados y abstractos de la exposición hegeliana. Relaciones entre filosofía y arte.

El papel de la definición en una disciplina filosófica. La definición de belleza. La determinación abstracta de arte: la belleza y sus diferencias esenciales. El desarrollo de la diversidad de la idea como proceso de su realización. La estética hegeliana no es una historia del arte ni un estudio empírico de la variedad de las artes. La exhibición de la variedad intrínseca de la belleza.

II. EL CONCEPTO DE ARTE

La división del concepto y la desigualdad de sus partes. La noción de ideal como nexo entre la idea y el arte.

La negatividad de la idea. El paso a la existencia y la incorporación de materiales empíricos en la exposición. Lo ideal en acepción estética. Representaciones religiosas ligadas a la concepción de lo ideal. La mediación entre la idea y el arte. Lo ideal como sustrato de las determinaciones del concepto. El mundo del arte: sus dos modos. El arte como reconciliación. Los procesos de idealización. La reconciliación trágica; la conservación de la diversidad.

3. El proceso de determinación y la diferencia entre las formas y los tipos particulares de arte. Papel del distingo entre significado y figura. La "explicación" mediante la idea. El concepto de arte como paradoja. Las ocho diferencias esenciales del concepto.
4. Conciencia artística y pensar filosófico: dos procesos diversos. Las formas simbólica, clásica y romántica y el desarrollo ya devenido del arte. La expresión "formas del arte". El arte simbólico: características. La forma clásica: sus diferencias de los extremos y sus relaciones privilegiadas con el concepto de arte. La individualidad humana y el clasicismo. La retirada de la idea de su modo artístico y el arte romántico. La infinitud de la subjetividad. La crisis de la figurabilidad de la idea. Las formas del arte como concreciones de diferencias en la idea de belleza.
5. La diversidad del arte: las artes particulares. Los medios materiales de la realización. La condición estética de los materiales del arte. La generación paulatina y sistemática de las materias artísticas. La interpretación de los elementos sensibles del arte desde el punto de vista de la teoría del conocimiento. La materia, el material, lo sensible. El doble significado de la expresión "sentido". El parecer estético y la transformación idealizadora de lo sensible. Esencia y apariencia. La belleza y la elevación de lo sensible a la condición de puro fulgor estético.
6. Paulatina supresión de la exterioridad de los medios sensibles. La generación artística de los materiales. La subordinación de los elementos naturales en las artes post-arquitectónicas. La sustitución de las figuras dadas por figuras artísticas. El arte supera lo sensible conservándolo transformado en parecer esplendente. La idealización de lo espacial. Las artes subjetivas: la pintura y la conciencia; la música y el alma sin exterioridad. De lo espacial a lo inespacial, de la fijeza al movimiento, de lo estable a lo fugaz. La teoría de la poesía y su lugar en la estética hegeliana. La palabra y la belleza. La perspicuidad plena de lo sensible. La poesía, entre el arte y el pensamiento. La conservación de la inmediatez.

Este libro se terminó de imprimir
el día 5 de octubre de 1979, en los
Talleres Gráficos de Manuel Pareja
Montaña, 16 - Barcelona - España