
Arte y poesía en Hegel

por Ricardo M. Ibarlucía

El declarado fin de la Estética es proveer una legitimación del arte en tanto objeto de estudio científico; el fundamental, sugerir que el punto de vista de la ciencia de lo bello, entendida como disciplina que se ocupa de la sensación o del sentimiento, debe ser superado por el de la filosofía del arte o de las bellas artes, concebida como fenomenología del espíritu productor de belleza.¹ Hegel adopta, desde el principio, un justo medio entre dos extremos: el defecto de ceñirse, como Kant, a una crítica de la facultad de juzgar estética, que se limita a examinar la representación de lo bello en el sujeto, y el exceso de abandonarse, como Schelling, a una metafísica dogmática de la belleza, que transforma la intuición en acto supremo del espíritu y hace de la obra de arte, inmediatamente, un absoluto. Ambas doctrinas se han mostrado incapaces de ofrecer una adecuada justificación de la experiencia artística y han quedado prisioneras, en última instancia, de la opinión según la cual lo bello en general no se puede captar en conceptos, dado que es un objeto inconcebible para el pensamiento. Contra este acendrado prejuicio, contenido in nuce en la epistemología del idealismo subjetivo, Hegel se propone demostrar que la belleza es perfectamente concebible, "porque tiene como fundamento el concepto absoluto y, con más precisión, la idea".²

No cabe duda que el mérito de Kant ha consistido en otorgar autonomía a la estética. A partir de la *Crítica del juicio*, la experiencia de lo bello ha dejado de ser un conocimiento inferior, simple tránsito hacia las ideas claras y distintas, para convertirse en una esfera independiente, mediadora entre el espíritu y la naturaleza.³ Sin embargo, algunas lagunas quedaron en la doctrina del filósofo de Königsberg; su principal insuficiencia, desde la perspectiva de Hegel, ha sido interpretar como una síntesis de la facultad de juzgar estética la conciliación que en el arte tiene lugar entre la libertad y la necesidad, lo universal y lo particular, lo racional y lo sensible. Hegel introduce, en este punto, una modificación de enorme trascendencia: la unidad de estos momentos no sólo se consuma **subjectivamente** en el espíritu de quien crea la obra de arte o en el de quien la contempla, sino también **objetivamente** en la realidad de la obra misma.⁴ Esta tesis lo acerca tanto como lo aleja de Schelling, cuyo **Sistema del idealismo trascendental** hace de la naturaleza el **terminus ad quem** de su concepción del arte; con él coincide Hegel en la necesidad de resolver las antinomias kantianas, pero difiere resueltamente al circunscribir a lo bello artístico el ámbito de la estética.

Hegel justifica esta delimitación, alegando que lo bello **stricto sensu**, lejos de ser un producto natural, es una creación del espíritu.⁵ El arte es, precisamente, la actividad mediante la cual el hombre vence "la insuficiencia de la naturaleza". La necesidad universal y absoluta de belleza radica, ante todo, en el hecho de que el hombre posee libertad y conciencia de sí. A diferencia de las cosas naturales, que son de modo inmediato y apenas una vez, el ser humano se **duplica**, lo que equivale a decir que "se intuye, se representa, piensa y tan sólo es espíritu en virtud de este activo ser para sí".⁶ En el arte bello, cuyo ámbito es lo ideal, el espíritu tiene su *velut in speculo*; se libera de su sujeción a la finitud y se descubre en una imagen que ya no refleja la pobreza del ser en general, sino "la aparición sensible de la idea" (*das sinnliche Scheinen der Idee*).⁷ La belleza, en efecto, es la primera manifestación del espíritu autoconsciente, la encarnación del concepto absoluto en una realidad limitada y objetiva. Nada más alejado de esta comprensión de lo bello que el platonismo: la idea no es bella en sí misma, ni está en un trasmundo, eterna e inmutable, para convertir en simulacros las bellezas particulares y sensibles. La idea, para Hegel, se torna bella cuando aparece, cuando adquiere una forma aprehensible por los sentidos. La apariencia artística no es mera ilusión ni engaño; resulta "esen-

ARTE Y POESÍA EN HEGEL

cial a la **esencia**", al punto tal que "la verdad no sería si no se mostrara y apareciera sensiblemente".⁸

He aquí la piedra angular de la Estética: "la belleza es el concepto **concreto** en sí mismo absoluto y, más determinadamente, la idea absoluta en su aparición, conforme a sí misma". El arte bello pertenece al "reino del **espíritu absoluto**; por su preocupación respecto de lo verdadero, corresponde a la esfera superior del espíritu y se halla vinculado, según su contenido, con la religión y la filosofía", de las que sólo se diferencia "por la forma en que expone su objeto en la consciencia".¹⁰ Hegel se atiene, en este sentido, al planteo de la **Enciclopedia de las ciencias filosóficas**: el espíritu se sabe progresivamente a sí mismo bajo la forma de la intuición (**Anschauung**), la representación (**Vorstellung**) y el pensamiento (**Denken**). El primer modo de captación, cuyo órgano natural es el arte, es un "saber **inmediato**" en la figura de lo "sensible y objetivo"; el **segundo** modo, característico de la religión, es un saber en la figura de lo subjetivo, "de manera que la presencia interna en la representación e intimidad del sentimiento deviene el elemento esencial para la existencia de lo absoluto"; el **tercero**, por último, es el saber absoluto, propio de la filosofía, que absorbe "la **objetividad** del arte y la **subjetividad** de la religión" en la figura inmanente del concepto. Si en el arte el espíritu se sabe en la forma de la consciencia y en la religión en la de la autoconsciencia, en la filosofía se sabe en la unidad de ambas: es en sí y para sí lo que en un principio sólo es en sí y luego únicamente para sí.¹¹

Ahora bien, la verdad que pone en obra el arte se consume "asimismo en el elemento de la **representación** y no sólo en la exterioridad sensible, particularmente en la **poesía**".¹² A mitad de camino entre la percepción inmediata y la interioridad del pensamiento, lo bello necesita de la forma sensible para existir, lo que no implica que se agote en ella; su auténtico objetivo es crear apariencias, destinadas a exponer en la consciencia la intuición concreta del espíritu en sí como ideal. Desde luego, la belleza no dice que el espíritu es la verdad de todo, pero lo **muestra triunfalmente** suprimiendo la alteridad, el extrañamiento de la naturaleza. En tanto primera forma de autoconsciencia, el arte constituye el origen del ensimismamiento, un saber de sí del espíritu que no se reduce, como puede tenderse a suponer, a una mera preparación evangélica para las más elevadas iluminaciones de la religión y la filosofía.¹³ Hegel observa: "Cuando el arte alcanza su máxima perfección, encierra

precisamente en sí, de manera figurada, la clase de exposición más esencial y adecuada al contenido de la verdad. Así, por ejemplo, entre los griegos, el arte fue la forma suprema en que el pueblo se representó a los dioses y se dio consciencia de la verdad. Por eso los poetas y los artistas llegaron a ser, para los griegos, los creadores de sus dioses; es decir, quienes dieron a la nación la representación determinada del actuar, del vivir y del obrar de lo divino y, por tanto, el contenido determinado de la religión." ¹⁴

Esta sería la "verdadera y originaria posición del arte como supremo interés del espíritu". ¹⁵ Sin embargo, tras alcanzar su plenitud histórica, la concepción artística del mundo se desmorona irreparablemente; prueba de ello es lo ocurrido a las religiones orientales e inclusive a la religión griega, a contar desde el día en que "Platón se opuso a los dioses de Homero y de Hesíodo". Por lo general, en el desarrollo de la cultura de cada pueblo, llega "una época en la que el arte apunta más allá de sí mismo" y, como ilustra ejemplarmente la Reforma, "la representación religiosa abandona el elemento sensible y se reconduce hacia la interioridad del ánimo y del pensamiento". ¹⁶ Cuando el espíritu se manifiesta como lo que verdaderamente es en su esencia, el arte pierde su aura de sacralidad y se convierte en cosa del pasado, sobreviviendo como motivo de goce inmediato u objeto de consideración estética. Con la victoria final del saber absoluto, que ocupa el trono vacante de la antigua divinidad, adviene la edad prosaica del mundo. "Tal época es la nuestra -dice Hegel-. Se puede esperar que el arte siga elevándose y perfeccionándose cada vez más, pero su forma ha dejado de ser para siempre la suprema necesidad del espíritu. Podemos hallar magníficas las imágenes de los dioses griegos y ver representados pura y dignamente al Padre, a Cristo y a María; pero eso de nada sirve: ya no se nos doblan las rodillas". ¹⁷

Desde este tratamiento general de lo bello artístico o ideal, Hegel pasa a una filosofía de la historia del arte, que se perfila claramente como una fenomenología de la experiencia estética. El devenir del ideal a través de sus determinaciones históricas es estudiado bajo los epígrafes del arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico. Hegel adjudica a cada uno de estos períodos, que se corresponden con Oriente, Grecia y el mundo cristiano, el predominio de ciertas artes particulares: arquitectura en el simbólico; escultura en el clásico; pintura, música y poesía en el romántico. La progresiva configuración del ideal es interpretada en los términos de

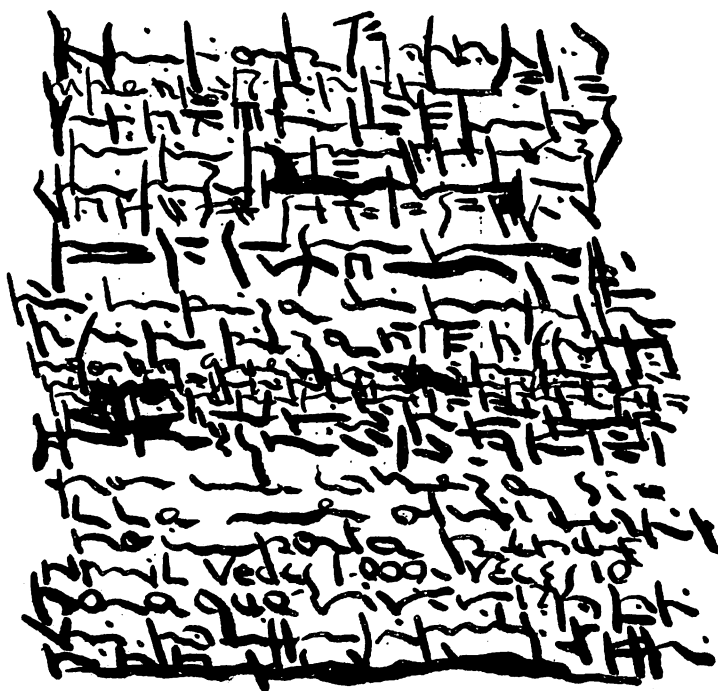
ARTE Y POESÍA EN HEGEL

una dialéctica entre contenido espiritual y forma sensible: en la primera etapa, la forma todavía oscurece el contenido, que aparece como algo latente, pugnado por manifestarse; en la segunda etapa, forma y contenido se equilibran, permitiendo la conciliación entre la idea y su exposición sensible; por último, en la tercera, el contenido triunfa sobre la forma de tal modo que incluso lo sensible se espiritualiza y parece disolverse en lo conceptual, en el pensamiento. Todo este movimiento es resumido por Hegel de la siguiente manera: "el arte simbólico busca aquella unidad perfecta de la significación interior y la configuración exterior que el arte clásico encuentra en la exposición de la individualidad substancial para la intuición y que el romántico sobrepasa en su eminente espiritualidad."¹⁸

Idéntica marcha progresiva registra la sistematización de las artes particulares. Hegel distingue, ordena y jerarquiza las distintas formas artísticas, según su grado de espiritualidad: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Una alegoría sirve para dar cuenta de esta prelación:¹⁹ la arquitectura, que es el arte simbólico por excelencia, presiente la aparición de la idea y levanta un templo para Dios, en el cual la escultura, el arte típicamente clásico, pone entonces a Dios mismo, la primera representación del espíritu autoconsciente. De la aspiración de expresar los sentimientos de la masa de adoradores que se congrega en el templo, por completo intraducibles en una forma exterior, nacen las artes románticas de la pintura, la música y la poesía. La pintura reduce, en un primer momento, la corporeidad de la escultura a superficie; en un segundo momento, la música niega el espacio y se abandona a una existencia en el tiempo, como simple sucesión de sonidos. Finalmente, el tercer momento lo constituye la poesía, "el verdadero arte del espíritu", donde la palabra ya no es el símbolo de una exteriorización, sino el signo de un contenido que tiene una existencia concreta en la propia esfera de la interioridad. La auténtica objetividad del arte poético, como intentaré demostrarlo a continuación, no es sino "la representación interna y la intuición misma" (*die innere Vorstellung und Anschauung selbst*).²⁰

El lugar en que Hegel acaso mejor se explica a propósito de estas formas espirituales es un capítulo de la Enciclopedia, perteneciente a la sección psicológica de la "Filosofía del Espíritu" y titulado "El espíritu teórico".²¹ En él se discute con

gran detalle el conjunto de actividades intelectuales por las que el objeto de conocimiento, que al comienzo se presenta como algo dado, pierde gradualmente su carácter externo para ser asumido como interno en la vida racional del sujeto. Las fases que el espíritu teórico recorre, como formas de consciencia, son las mismas que atraviesa el espíritu absoluto, como formas de autoconsciencia: la intuición, la representación y el pensamiento. Por intuición (Anschauung) Hegel entiende, primeramente, un modo de conocimiento directo e inmediato, propio del sentimiento (Gefühl), cuya pobre certeza acaba encerrándose en la subjetividad aislada y la singularidad del dato empírico, que es siempre abstracto, incomunicable y supuesto; no obstante, a medida que su exposición avanza, se vuelve cada vez más notorio que el conocimiento intuitivo requiere de la atención (Aufmerksamkeit), sin la cual el objeto no puede aparecer ante la inteligencia con una identidad.²² Hegel, por consiguiente, observa que la intuición es la completa captación de una cosa o estado de cosas y no un mero extraviarse entre sus partes: en ella el objeto recibe de la inteligencia su determinación como un otro relativo, como un contenido arrojado en la exterioridad abstracta del espacio y el tiempo.²³



ARTE Y POESIA EN HEGEL

La siguiente fase del espíritu teórico es la representación (*Vorstellung*). En cuanto intuición interiorizada, constituye el término medio entre el inmediato hallarse determinado de la inteligencia, que corresponde al conocimiento directo, y la misma inteligencia en su libertad, que se identifica con el pensamiento. "El camino de la inteligencia a través de la representación -dice Hegel- es hacer igualmente interna la inmediatitud, ponerse en sí misma intuitivamente, suprimirse como subjetividad de la interioridad enajenarse de sí en sí misma y en su propia exterioridad ser en sí".²⁴ Tres son las etapas por las que atraviesa: el recuerdo (*Erinnerung*), la imaginación (*Einbildungskraft*) y la memoria (*Gedächtniss*). En la primera de ellas, el objeto no es ya algo dado en una intuición externa, sino una imagen intuitiva que, desprendida de su inmediatez, se ha fijado en el espacio y el tiempo privados del sujeto. Esta imagen es también propiedad de la inteligencia en el sentido de que, tras su momentánea aparición, ha caído en el "fondo tenebroso"²⁵ de su ser en sí, donde es inconscientemente conservada hasta que, mediante cierta síntesis, es puesta en contacto con una determinación exterior. En pocas palabras, el recuerdo no es sino la subsunción del contenido particular de una intuición externa bajo la forma universal de una imagen interna.²⁶

Este carácter de propiedad o posesión del objeto, implícito en el momento del recuerdo, se vuelve explícito en la fase de la imaginación. En esta segunda etapa de la representación, la inteligencia se capta a través de una imagen: si sólo se intuye, de modo subjetivo o inmediato, en una representación externa, recibe el nombre genérico de "fantasía" (*Phantasie*) o "imaginación productiva" (*produktive Einbildungskraft*), específicamente creadora de símbolos; si consigue autointuirse, de modo objetivo o mediato, en una representación interna, se la llama "fantasía hacedora de signos" (*Zeichen machende Phantasie*), pudiendo ser ya considerada "memoria productiva" (*produktive Gedächtniss*) o mnemosine, principalmente abstracta.²⁷ Ambas clases de fantasía se diferencian según la correlación que establecen entre forma y contenido: en la simbolizadora, dichos términos coinciden; en la significadora, se separan. La primera produce una intuición que expresa, positiva o directamente, algo idéntico a lo que es por sí; la segunda, en cambio, produce una intuición que, negativa o indirectamente, expresa un contenido por completo distinto, a título de alma o significado. La objetividad del símbolo es la intuición externa; la del signo, la representación interna y la intuición misma, despojada de su inmediatez y de unilateral-

lidad.²⁸

No es exagerado afirmar que este pasaje gravita decisivamente sobre la **Estética**. Entre sus múltiples derivaciones, cabe mencionar que, en tanto facultad creadora de símbolos, la fantasía se revela como el lugar originario del arte: genéricamente considerada, es la fuente universal de todas las formas artísticas; en razón de sus determinaciones específicas, el fundamento de las distintas artes particulares.

²⁹En efecto, si lo bello es la idea en el plano de la intuición, su esencial manifestación bajo una apariencia sensible, toda obra de arte es, según su forma y concepto, una representación fantásticamente desarrollada que se expresa, de modo directo o inmediato, a través de un símbolo. No obstante, aunque el arte se define en un sentido amplio, como una forma simbólica, se ha visto que puede asumir, a su vez, en un sentido restringido tanto una configuración propiamente simbólica cuanto una clásica o romántica. Tales configuraciones artísticas, como es dado conjeturarlo, tienen asimismo su origen en la fantasía creadora de símbolos, que en sus diversas modalidades se presenta como "imaginación simbolizadora, alegorizadora o poetizante" (*symbolisierende, allegorisierende oder dichtende Einbildungskraft*) ³⁰De ello resulta que el arte simbólico recibe su forma de la imaginación simbolizadora, el clásico de la alegorizadora y el romántico de la poetizante.

Ahora bien, desde el momento en que accede al arte de la palabra, suprema configuración de la imaginación poetizante, la fantasía disuelve sus formas y expone su contenido con el material que le proporciona la fantasía creadora de signos. Evidentemente, la auténtica objetividad de la poesía, como apunta Hegel en la **Estética**, no es ya la intuición externa sino "la representación interna y la intuición misma".

³¹La objetividad cambia su precedente realidad externa por la interna y, en consecuencia, adquiere una existencia independiente en la conciencia misma, "como algo espiritualmente representativo e intuitivo". A la vez que los signos reemplazan a los símbolos, las formas **espirituales** se colocan en el lugar de las sensibles y se abandonan los materiales configurantes como el mármol primitivo, el bronce, el color y el sonido musical". ³²Sin embargo, ello no quiere decir que la fantasía creadora de signos sea el verdadero fundamento de la poesía. La representación interna y la intuición misma no constituyen, entiéndase bien, el contenido del arte de la palabra; simplemente, proveen el material que la imaginación poetizante configura, el elemento en que el contenido es captado y llevado a su manifestación. Si la poesía (*Poesie*) es,

esencialmente, poetización (*Dichtung*), entonces es un producto de la fantasía creadora de símbolos: una "representación imaginaria" (*bildliche Vorstellung*) que, en su eminente espiritualidad, renuncia a la exterioridad inmediata, abriéndose paso a través del signo en la esfera misma de la interioridad.³³

Ya definido el ámbito de la representación poética, falta examinar un problema de difícil o imposible postergación: la poesía en su propia exterioridad como palabra o sonido verbalmente articulado. Hegel distingue en la *Estética* tres rasgos fundamentales de la expresión poética.³⁴ En primer lugar, aunque la poesía parece basarse únicamente en el lenguaje y referirse a lo hablado, la palabra sólo vale en ella como signo de una representación. Esta representación es un producto de la fantasía y, por consiguiente, posee un carácter imaginario, como se ha dicho con anterioridad. En segundo lugar, por su propia estructura lingüística, lejos de consistir en la simple perfrasis, la poesía implica una redescrición del mundo según lo análogo. A expensas de abolir la representación prosaica de la realidad y el criterio proposicional de la verdad como *adaequatio*, el enunciado poético se determina como metáfora, conquistando su sentido figurado sobre las ruinas del sentido literal y adquiriendo su referencia simbólica como resultado de la suspensión de la referencia descriptiva.³⁵ En tercer lugar, la poesía se revela, a través de la versificación, como un lenguaje vivo, perteneciente al arte desde su origen. La expresión poética no nace de añadir ornamentos al discurso; es habla real, palabra resonante que por sí requiere, al pasar por la exterioridad sensible, una disposición con arreglo a medida, ritmo y eufonía.

Una consideración sobre la naturaleza del signo que es base de la expresión poética todavía puede hacerse, aunque para ello sea preciso regresar a la *Enciclopedia*. Dando pie a una larga digresión que viene a coronar todo lo dicho acerca de la mayor espiritualidad del signo respecto del símbolo, Hegel afirma la preeminencia del lenguaje hablado sobre el escrito. El argumento que esgrime es el mismo: denunciar la alineación de la inteligencia en la abstracción sensible. Naturalmente, su crítica de la escritura se detiene ante el alfabeto, cuya notación no duda en juzgar la más inteligente. La ventaja comparativa del alfabeto consiste en ser una escritura fonética que "conduce al espíritu desde lo concreto sensible a la atención hacia aquello que es más formal, la palabra sonora y sus elementos abstractos, contribuyendo de manera esencial a fundar y despejar en el sujeto el terreno de la interiori-

dad." En este sentido la notación alfabética es la superación (*Aufhebung*) de las restantes formas de escritura, particularmente de la jeroglífica. Sin embargo, no por ello el alfabeto deja de ser para Hegel "una formación secundaria en el dominio del lenguaje", que expresa sonidos que son ya en si mismo signos y que, por tanto, "consiste en signos de signos". Nada puede salvar su posición; la escritura es al habla lo que a la memoria el olvido. Tal es la proverbial lección del espíritu: *Scripta manent verba volant*.³⁷

Sabido es que Hegel resume la totalidad de la filosofía del logos. Nada hay de extraño, por consiguiente, en el hecho de que subordine el lenguaje escrito al hablado; de igual manera reduce la exterioridad del signo verbal a la interioridad de la representación. El habla es una creación de la fantasía hacedora de signos, memoria productiva o mnemosine, que aún necesita de la intuición externa para expresarse. La auténtica objetividad de la inteligencia es alcanzada por la memoria (*Gedächtniss*) propiamente dicha, última etapa en el camino de la representación hacia el pensamiento.³⁸ Con ella la palabra se desprende de la exterioridad inmediata, suprimiéndose como signo fónico o imagen acústica, para adquirir una existencia independiente en el espacio y el tiempo privados del sujeto. De este modo, la inteligencia puede por fin discurrir consigo misma, valiéndose de signos que tienen tanto la docilidad de lo hablado cuanto la fijeza de lo escrito. Una vez que el signo verbal se ha interiorizado, es repetido por la memoria mecánicamente, sin preocuparse en absoluto de lo que significa. La palabra ya no tiene un significado; simplemente, es su significado. El nombre es la cosa: significado y signo, al identificarse, constituyen una única representación interna, en virtud de la cual "la inteligencia es lo universal, la verdad simple de su exteriorización y su completa apropiación".³⁹ Ya en plena posesión de sí como unidad de lo subjetivo y lo objetivo, la inteligencia descubre "el paso hacia la actividad del pensamiento, del que la memoria no es sino el momento extrínsecamente abstracto que encuentra su cumplimiento en "la inmanencia concreta del concepto".⁴⁰

Quiero abordar el último tramo de este estudio invocando tres importantes textos en los que Hegel se refiere explícitamente a las formas espirituales de la

ARTE Y POESIA EN HEGEL

intuición y la representación. El primero de ellos es un pasaje de las Lecciones sobre filosofía de la religión, titulado "La relación religiosa".⁴¹ En él Hegel define la intuición (*Anschauung*) como un tipo de conocimiento directo, cuya principal determinación es el sentimiento (*Gefühl*). Contra lo que acaso puede tenderse a suponer éste no es un mero estado afectivo, como sentir agrado o dolor, sino la consciencia de un objeto -simple o complejo, real o ilusorio, noble o innoble- que puede incluir diversas actitudes subjetivas, pero que difiere de todas las demás modalidades de consciencia por su falta total de claridad. Fundamentalmente, se trata de una consciencia inmediata, en la que no se registra una marcada distinción entre lo que es subjetivo y lo que es objetivo. "En el sentimiento -dice Hegel- la determinación extraña se hace fluída en mi universalidad y yo hago mío lo que es otro respecto de mí".⁴² Por ejemplo, cuando siento un objeto duro, la dureza es tanto una determinación mía como del objeto. *Mutatis mutandi*, la relación de sentimiento religiosa es concebida por Hegel como una relación en la que Dios es hecho mío, lo mismo que la dureza de un objeto es hecha mía cuando yo la siento.

Ahora bien, la consciencia religiosa no se agota en el plano del sentimiento; su elemento más adecuado es la representación (*Vorstellung*), que no es exactamente lo mismo que una imagen mental, sino una imagen "elevada a la forma de universalidad, de pensamiento".⁴³ Lo que Hegel quiere decir es que la representación constituye un modo intermedio de consciencia que, a pesar de diferenciarse de la intuición, mantiene algunas propiedades de ésta. Los objetos de que se ocupa son tomados por ella como dadas en la abstracción sensible, como cosas subsistentes en el espacio y el tiempo externos cuyas relaciones mutuas se limita a registrar sin profundizar en su necesidad. Hegel entiende por consciencia representativa, en pocas palabras, un modo casi empírico de lanzarse a cuestiones nocionales. En el campo de la religión, los grandes problemas teológicos -verbigracia, el Misterio de la Trinidad, la *Creatio ex nihilo* o el fenómeno de la Transubstanciación- importan este estilo representativo de pensamiento por imágenes, sólo superado por la filosofía especulativa. Efectivamente, la consciencia religiosa no es todavía el pensamiento que concibe o el absoluto saber de sí; es el espíritu que no es plenamente consciente de sí y que, con el auxilio de la imaginación o la fantasía, traduce su contenido absoluto, no en el auténtico lenguaje del concepto, sino en la forma aún extraña de la representación.⁴⁴

El segundo texto que aquí deseo mencionar no es sino el capítulo que a la

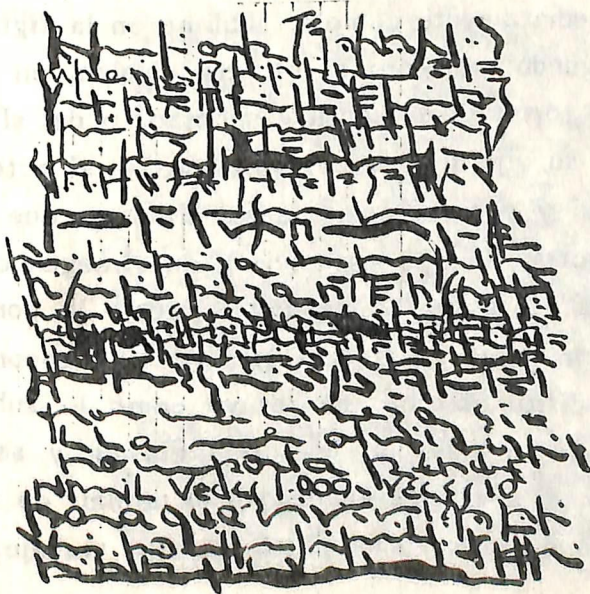
religión consagra la **Fenomenología del espíritu**.⁴⁵ Por lo general, cuando se reseña este extenso pasaje suele aducirse que Hegel no ha sido consecuente con la concepción del espíritu absoluto dividido en tres esferas -el arte, la religión y la filosofía- que aparece en la Enciclopedia, al subsumir el arte en la religión y considerarlo como etapa de su evolución histórica, correspondiente a la Grecia antigua. No es mi propósito discutir esta tesis; básteme simplemente notar, a los fines de este trabajo, que de la exposición de Hegel no surge la identidad de ambas esferas: la religión es la autoconsciencia del espíritu representada por el espíritu finito; el arte, la autoconsciencia del espíritu absoluto intuída por el espíritu finito. Que Hegel, por descuido, haya omitido tratar el arte al margen de la religión, viéndose obligado a salvar el error en la Estética, es cosa inverosímil y aun increíble; deliberadamente, lo ha puesto como superado (*aufgehoben*) en la esfera que le sigue.⁴⁶ El arte es un momento de toda religión; no sólo una etapa de su desarrollo global como forma de autoconsciencia, sino también una fase constitutiva de cada una de las figuras por las que la consciencia religiosa atraviesa. Las tres etapas de la religión poseen su correlativa forma artística: la religión natural un arte simbólica, la religión del arte un arte clásico y la religión revelada un arte romántico.

En la **religión natural**, que se desarrolla en oriente, el arte fracasa en su tentativa por lograr el equilibrio entre contenido espiritual y forma sensible; ni el sublime templo que erige la arquitectura, ni las proliferantes figuras animalizadas de los dioses que modela el artesano, verdaderos jeroglíficos que multiplican los intermediarios y su aspecto ambiguo, pueden captar el espíritu en su significación interna más que de un modo puramente intuitivo.⁴⁷ En la **religión de arte**, que se desarrolla en Grecia, la armonía entre forma y contenido es alcanzada, de manera tal que el espíritu tiene consciencia de sí como universal individualizado y concreto a través de tres tipos fundamentales de representación: la **obra de arte viviente**, donde es simbólicamente idealizado en la figura humana por la escultura, la **obra de arte abstracto**, donde es alegóricamente exaltado en el hervor de las fiestas y las proezas de los juegos, y la **obra de arte espiritual**, donde es poéticamente expresado en el lenguaje de la epopeya, la tragedia y la comedia.⁴⁸ En la **religión revelada**, que se desarrolla en Occidente, el arte deja de ser objeto de culto divino por efecto de la automanifestación de lo absoluto en el cristianismo y pasa a ser motivo tanto de una nostalgia como de una promesa; en la ardorosa espera de sí mismo, el contenido sobrepasa

ARTE Y POESIA EN HEGEL

su exposición sensible y, hundido en el dolor de la subjetividad, agrupa sus formas en un panteón que, al mismo tiempo, es la cuna del concepto absoluto, del espíritu autoconsciente.⁴⁹

El tercer texto que deseo comentar se encuentra hacia el final de la *Enciclopedia*, concretamente en la "Tercera sección de la Filosofía del Espíritu", donde la dialéctica de la forma y el contenido, que en la *Fenomenología* ha servido para definir la posición del arte en cada etapa de la consciencia religiosa, es interpretada como la dialéctica de lo bello y lo divino.⁵⁰ En el arte simbólico, que corresponde a la religión natural, lo divino es intuído como lo sublime (*das Erhabene*), en el preciso sentido kantiano de la palabra; es el espíritu que no se sabe libre o la pura búsqueda de su esencia infinita, "un esfuerzo que, inconciliado, se arroja en todas las formas, no encontrando su fin".⁵¹ En el clásico, que corresponde a la religión del arte, lo divino se manifiesta objetivamente como lo bello (*das Schöne*) en una obra que reconoce como producto de sí; es el espíritu que aún se sabe de modo defectuoso en su libre determinación y todavía "siente la necesidad del arte para llevar a la consciencia, mediante la intuición y la fantasía, la representación de su esencia".⁵² En el arte romántico, que corresponde a la religión revelada, lo divino "renuncia a mostrarse como tal en la figuración externa" y sólo condesciende a manifestarse en cuanto lo ideal (*das Ideal*); es el espíritu autoconsciente de su infinita libertad, el concepto absoluto o la idea en sí, que se sustrae a la inmediatez sensible y la convierte en "sólo un signo", en algo por completo "accidental respecto de su significado".⁵³



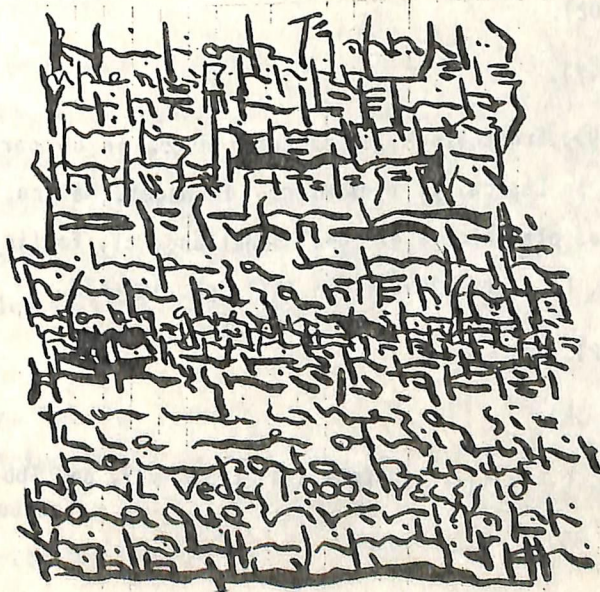
El examen de estos tres textos arroja sin duda una nueva luz sobre la **Estética**. Todo indica que la dialéctica de la intuición, la representación y el pensamiento rige el devenir del arte en su totalidad, sometiéndolo a una doble exigencia: por un lado, al **desarrollo externo**, de una forma de autoconsciencia que, en tanto esfera del espíritu absoluto, es superada en la religión, de igual manera que ésta lo es en la filosofía; por el otro, al **desarrollo interno** de una forma de consciencia que, en tanto intuición del espíritu absoluto en sí como ideal, se transforma hasta dar a su objeto, a través del movimiento de su propia mediación, la configuración adecuada de lo que es en su esencia.⁵⁴ En otras palabras, el espíritu que se sabe inmediatamente en el arte como espíritu es autoconsciencia y consciencia; se intuye a sí mismo en sí mismo y esta intuición de sí evoluciona hasta ser perfectamente apropiada a lo que pretende expresar. Aunque el objeto de esta consciencia inmediata es ya el espíritu y no un mundo extraño, su forma no es inmediatamente para ella la completa intuición de la esencia, sino que debe progresar, elaborarse a sí misma como lo que efectivamente es y configurarse como autoconsciencia. Esta necesidad inaugura una **dialéctica fenomenológica**, cuyo despliegue presenta una serie de figuras que, consideradas como momentos de un arte único, sólo difieren por la forma en que exponen en la consciencia el contenido que es común a ellas: la autoconsciencia del espíritu absoluto intuída por el espíritu finito.⁵⁵

La dialéctica general del arte implica la **configuración progresiva** del espíritu en sí como ideal.⁵⁶ El primer momento de este proceso es el arte simbólico, en el cual el espíritu se sabe inmediatamente como lo sublime en la figura de la intuición y del ser en general; el segundo momento es el arte clásico, en el cual el espíritu se sabe como lo bello en la forma de lo sensible superado o del sí mismo que se representa en tanto objeto de su obrar; el tercer momento es el arte romántico, en el cual el espíritu se sabe en sí y para sí como ideal. Mientras que en el primer momento el espíritu es en la forma de la consciencia y en el segundo en la de la autoconsciencia, en el tercero es en la unidad de ambas, como la consciencia inmediata del espíritu absoluto que se ha dado en sí la forma de la autoconsciencia.⁵⁷ De este modo, cabe decir que el espíritu absoluto se intuye como lo sublime en la forma simbólica, se representa como lo bello en la forma clásica y se concibe como lo ideal en la forma romántica. Si a ello se añade que el devenir de estas formas supone, como ha sido consignado en la segunda parte de este trabajo, la progresiva de-

ARTE Y POESÍA EN HEGEL

determinación simbólica, alegórica y poética de su contenido, puede obtenerse un cuadro más acabado de este proceso: el espíritu es simbólicamente intuído como lo sublime en el primer momento, alegóricamente representado como lo bello en el segundo y poéticamente concebido como lo ideal en el tercero.⁵⁸

Admitido este argumento, entiendo que es posible -y aun inevitable- ir más lejos. La forma romántica está bajo el imperio de la misma dialéctica que rige el devenir del arte en su totalidad, de manera tal que tiene su momento simbólico en la pintura, su momento clásico en la música y su momento propiamente romántico en la poesía.⁵⁹ Al término de este movimiento, en el que el arte romántico atraviesa, en tanto forma de consciencia, las fases de la intuición, la representación y el concepto, la poesía se revela como la forma artística universal, como la configuración suprema del ideal y el círculo que subsume, en un grado eminente, el conjunto de las artes particulares. "Sólo a través de este proceso -dice Hegel- la poesía se presenta como aquel arte particular en que el arte mismo empieza a la vez a disolverse y adquiere para el conocimiento filosófico su punto de transición hacia la representación religiosa como tal y hacia la prosa del pensamiento científico".⁶⁰ Efectivamente, la poesía (Poesie) es la figura auténtica del arte, que en su esencia no es sino la poetización (Dichtung) de la idea, la liberación del espíritu respecto del contenido y de las formas de la finitud. En el arte de la palabra, el espíritu se nombra por primera vez a sí mismo, se dice como lo que verdaderamente es, como la autoconsciencia que adviene al ser en el habla, como el concepto absoluto cuyo cáliz rebosa su infinitud en el verbo.



Notas:

1. AE I, p. 12 ss. (E 1, p. 37 ss.). Toda la introducción busca, en mi opinión, establecer las condiciones de posibilidad de una filosofía del arte bello, elaborada como **ciencia de la experiencia de la consciencia estética**. Para una actualización de este desarrollo, cf. Mikel Dufrenne, **Phénoménologie de l'expérience esthétique**, París, PUF, 1953.
2. AE I, p. 226 (E 2, p.22).
3. Recuérdese la definición de la estética según Baumgarten: **theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis**. Christian Wolff acuñó una formulación concisa para su idea de la belleza al hablar de **perfectio cognitionis sensitivae**. Cf. Wladylaw Tatar-kiewicz, **Historia de seis ideas**, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 178-183. Para Kant, empero, la ciencia de lo bello no pasará de ser un **modus**, sin llegar jamás a ser un **methodus**. **Crítica del juicio**. Buenos Aires, Losada, 1961, t. 49, p.163.
4. AE I, p. 24 ss. (E 1, p. 62 ss.).
5. AE I, pp. 243-266 (E 2, pp. 55-132). En la polémica con Schelling, ya no se acepta la identidad de la naturaleza con el espíritu. "La viviente belleza natural -dice Hegel-, a causa de su inmediatez sólo sensible, no es bella ni se manifiesta bellamente ni para sí misma ni menos a partir de sí misma. La belleza natural sólo es bella para otro, es decir, para nosotros, para una consciencia capaz de captar la belleza. Sobre la metafísica de la crítica hegeliana de la belleza natural. cf. Theodor W. Adorno, **Teoría estética**, Barcelona, Taurus, 1971, pp. 103-106.
6. AE I, p. 55 (E 1, p. 102).
7. AE I, p. 235 (E 2, p. 47).
8. AE I, p. 18 (E 2, p. 49). Ernst Bloch, sagazmente, evoca en un paréntesis la determinación refleja de la apariencia en la Lógica. **El pensamiento de Hegel**, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 280. Sobre la idea platónica y el ideal hegeliano, cf. Emilio Estiú, "Belleza, arte y metafísica", en **Humanidades**, La Plata, 1948, Tomo XXXI, pp. 415-438.
9. AE I, p. 227 (E 2 p. 22).
10. AE I, p. 233 (E 2, p. 34).
11. AE I, p. 234-236 (E 2, p. 35-41). Cf. **Ephw III**, t. 553-577, pp. 366-388.
12. AE I, p. 234 (E 2, p. 35).

ARTE Y POESÍA EN HEGEL

13. La frase es de J. M. Findlay, en *Reexamen de Hegel*, Barcelona, Grijalbo, 1969, p. 347. Nunca se remarcará lo suficiente que **progreso** o **progresión** no equivalen a **linealidad**.
14. AE 1, p. 235 (E 2, pp. 35-36).
15. AE I, p. 235 (E 2, p. 36).
16. AE I, p. 236 (E 2, pp. 36-37).
17. AE I, pp. 236-237 (E 2, p. 37). En torno a la famosa "muerte del arte", cf. Benedetto Croce, *Saggio sullo Hegel*, Bari, G. Laterza, 1927. El dictamen de Hegel ha servido de punto de partida a Dufrenne, para quien "la muerte del arte, consecutiva en el fondo a la muerte de Dios y al advenimiento del saber absoluto, no significa quizá más que la resurrección de un arte auténtico, que no tiene otra cosa que decir que él mismo" (*op. cit.*, Tomo I, p. 11). Un eco a contrapelo de la interpretación hegeliana puede encontrarse en Walter Benjamin, "El arte en la época de la reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*, Barcelona, Taurus, 1987, pp. 15-58. También Martín Heidegger se hace cargo del problema en "El origen de la obra de arte", *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 120-121. Para una clara exposición del tema, véase Mario Presas, "La 'muerte del arte' y la experiencia estética", en *Diálogos*, 40, 1982, pp. 61-70.
18. AE I, p. 390 (E 3, p. 30).
19. Me refiero, como se verá, a lo que bien podría llamarse la "alegoría del templo". Hegel se vale de ella en distintos momentos de la *Estética*; sobre todo, véase AE II, pp. 254-265 (E 6, pp. 21-59) y AE III, p. 222-223 (E 8, p. 25-26).
20. AE II, p. 261 (E 6, p. 52). Hegel, literalmente, dice: "El tercer término entre la pintura y la música es el arte de la palabra, la **poesía** en suma, lo absoluto, verdadero arte del espíritu y su expresión como espíritu" (*Wirkhafte Kunst des Geistes und seiner Auberung als Geist*). Compárese esta definición con la que aparece en AE I, p. 120 (E 1, 253), donde se afirma que la poesía es "el arte universal del espíritu" (*die allgemeine Kunst des Geistes*). En ambos casos Hegel agrega que la exterioridad del arte poético está constituida por las formas espirituales de la representación interna y la intuición misma.
21. *Ephw* III, § 440-465, pp. 229-288. Lamentablemente, debo mencionar aquí que la edición castellana más accesible de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (México, Editorial Porrúa, 1971), que reproduce la vieja traducción de E. Ovejero y Maury, resulta por completo inutilizable para nuestros fines, dado que omite los inestimables *Zusätze*.

RICARD O M. IBARLUCIA

22. Ephw III, £ 446-448, pp. 246-253.
23. Ephw III, £ 448-449, pp. 249-256.
24. Ephw III, £ 451, p. 257.
25. Ephw III, £ 453, p. 260.
26. Ephw III, £ 454, p. 261.
27. Ephw III, £ 455 Z, p. 264; £ 456-458, pp. 265-271.
28. Ephw III, £ 458, p. 270. En AE I, p. 291 (E 3, p. 32), al iniciar el estudio de la forma del arte simbólica, Hegel efectúa la misma distinción: el símbolo se diferencia del signo, en la medida en que establece una relación natural, no arbitraria o convencional, entre la forma y el contenido.
29. Ephw III, £ 456 Z, p. 267. Cf. AE III, p. 233 (E 10, p. 34), donde Hegel dice, con toda claridad, que la fantasía es "ese fundamento universal (diese allgemeine Grundlage) de todas las formas particulares del arte y de las artes individuales".
30. Ephw III, £ 456, p. 266; £ 457 Z, p. 269. Nótese que la etimología de la palabra alemana Sinnbild (símbolo) refiere directamente a la noción de imagen (Bild) y, por extensión, a la facultad de la imaginación (Einbildungskraft). Hegel distingue entre Sinnbild y Symbol, del mismo modo que entre Einbildungskraft y Phantasie, reservando en última instancia las locuciones latinas para designar las formas generales. Así como la Phantasie se especifica como symbolisierende, allegorischierende o dichtende Einbildungskraft, en sus formas particulares el Symbol se determina como Sinnbild, Allegorie o Dichtung.
31. AE III, p. 229 (E 8, p. 30). Cf., supra, nota 20.
32. AE III, p. 229 ss. (E 8, p. 31 ss.).
33. AE III, p. 276. Sé que la traducción de Dichtung por "poetización" suscitará objeciones; me ha parecido, sin embargo, la mejor opción, preferible al hábito de verter esta rica palabra, según el contexto, como poesía con mayúscula o minúscula, expediente irrelevante para el idioma alemán, que comporta no pocos equívocos en castellano. Hegel, deliberadamente, emplea el término latino Poesie para referirse a la forma artística y el término germano Dichtung para hablar de su modo de configuración.
34. Para lo que sigue, véase AE III, pp. 274-318 (E 8, pp. 68-105).
35. Desde otra perspectiva, esta idea es desarrollada por Paul Ricoeur en La Métaphore vive, Paris.

ARTE Y POESÍA EN HEGEL

Seuil, 1975. Cabe distinguir, por lo demás tres clases de enunciado poético: enigma (*Rästel*), alegoría (*Allegorie*) y metáfora (*Metapher*). Esta se divide a su vez en metáfora propiamente dicha, imagen (*Ebenbild*) y comparación (*Vergleich*): la primera es una expresión directa, en la que el enunciado se determina como una intuición o comparación abreviada; la segunda, en cambio, se eleva al plano de la representación, como una metáfora desplegada; por último, la tercera, aparece ya bajo la forma del pensamiento, en tanto imagen en sí misma metafóricamente desarrollada según lo análogo (*Verwandten*). Cf., AE I, p. 323 ss. (E 3, p. 52 ss.).

36. Ephw III, § 459, p. 276.

37. Ephw III, § 459, pp. 272-273. A propósito de este pasaje, observa Jacques Derrida, no sin cargar las tintas: "Es lo que decía el Fedro: la escritura es a la vez mnemotécnica y poder del olvido (...) Lo que traiciona la escritura, en su momento no fonético, es la vida. Al mismo tiempo amenaza el aliento, el espíritu, la historia como relación del espíritu consigo mismo. De todo esto es el fin, la finitud, la parálisis. Cortando el aliento, esterilizando o inmovilizando la creación espiritual en la repetición de la letra, en el comentario o la exégesis, confinada en un medio estrecho, reservada a una minoría, es el principio de muerte y de diferencia en el devenir del ser. Es al habla lo mismo que China es a Europa". De la gramatología, México, Siglo Veintiuno, 1971, pp. 33-34.

38. Ephw III, § 461 Z, p. 278.

39. Ephw III, § 462, pp. 278-280. Findlay habla de "una extraordinaria fusión de nominalismo, conceptualismo y realismo" (op. cit., p. 314).

40. Ephw III, § 463, p. 281; § 464, p. 282. Conviene notar el parentesco, subrayado por Hegel, entre memoria (*Gedächtniss*) y pensamiento (*Gedanke*).

41. Rph I, pp. 114-220.

42. Rph I, p. 138. Traduzco *vermeinige ich* por "yo hago mío".

43. Rph I, p. 152.

44. Rph I, pp. 153-162.

45. PNE II, pp. 201-291 (FE, pp. 393-457).

46. Descarto la hipótesis de una separación tardía de las esferas del arte y la religión, posterior al período de Jena. La división del espíritu absoluto en tres esferas ya se encuentra, en forma

larvada, en *La diferencia entre los sistemas de Fichte y de Schelling*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 121. Discutiendo el pensamiento de Schelling, Hegel habla del arte, la religión y la especulación

47. PHE II, pp. 220-221 (FE, 406-407). El incipiente arte oriental se presenta con cierta "forma de informalidad" (*Gestalt der Gestaltlosigkeit*), apenas como un símbolo del espíritu autoconsciente. La figura jeroglífica no llega a constituir un lenguaje; es tan sólo una escritura, que no alcanza a expresar "el sentido mismo que la invade". Sobre el desarrollo de la religión, cf. Jean Hyppolite. *Génesis y estructura de la "Fenomenología del espíritu" de Hegel*, Barcelona, Península, 1974. pp. 479-515.

48. PHE II, pp. 22-257 (FE, 408-433). Hegel parece interpretar la *mimesis*, en el sentido aristotélico, como representación poética en el plano del lenguaje.

49. PHE II, p. 262 ss. (FE, p. 435 ss.).

50. Ephw III, § 556-557, p. 367. En cuanto primera forma de autoconsciencia, el arte es definido como "la intuición concreta y la representación del espíritu absoluto en sí como Ideal".

51. Ephw III, § 561, p. 370. En su crítica de la intuición, Hegel separa lo sublime de lo romántico, confundidos en la doctrina estética del romanticismo. Con respecto al concepto de lo sublime (*Erhabenheit*), cf. Kant, *op. cit.*, § 23-29, pp. 206-228.

52. Ephw III, § 562, p. 371.

53. Ephw III, § 556, p. 367; § 562, p. 370. La inadecuación romántica no es del orden de la "forma finita" (*endliche Form*), como en el arte sublime, sino de la "forma infinita" (*unendliche Form*). Dice Hegel: "La subjetividad no es como en el primer extremo sólo personalidad superficial, sino que es la máxima interioridad y Dios es sabido, no en cuanto busca meramente su figura o se satisface en lo exterior, sino en cuanto se encuentra en sí y, por consiguiente, sólo en lo espiritual se da su figura adecuada." Cf., AE II, p. 127 ss. (E 5, p. 25 ss.).

54. El arte realiza, como consciencia intuitiva, un movimiento similar al de la religión, como consciencia representativa. Véase PHE II, p. 264 ss. (FE p. 438 ss.) y compárese con AE I, p. 382 ss. (E 3, p. 19 ss.) y AE II, pp. 245-254 (E 6, pp. 17-38). Hyppolite subraya esta doble exigencia en el caso de la religión. Cf, *op. cit.*, p. 488.

55. PHE II, p. 212 (FE, p. 401): "En efecto, como el espíritu se encuentra en la diferencia de su consciencia y de su autoconsciencia, su movimiento tiene como meta suprimir esta diferencia y dar

ARTE Y POESÍA EN HEGEL

a la figura que es objeto de la consciencia la forma de la autoconsciencia."

56. AE I, p. 383 (E 3, p. 20); Ephw III, £ 557, p. 368 y £ 562, p. 371-372.

57. AE III, p. 572-573 (E 8, p. 318-319); Ephw III, £ 563, p. 372; PHE II, p. 262 (FE, p. 436).

58. El arte simbólico aún intuye lo que el arte clásico ya representa y el arte romántico recién concibe, llegando a ser en sí y para sí la consciencia inmediata del espíritu absoluto como ideal.

59. AE II, pp. 127-141 (E 5, pp. 25-52); AE II, pp. 259-262 (E 6, pp. 44-50); AE III, pp. 22-223 (E 8, pp. 25-26). 245-266.

60. AE III, pp. 233-234 (E 8, pp. 34-35): "La poesía no está ligada a ninguna forma de arte determinado, sino que deviene el arte universal, que en cada contenido y en cada forma puede configurarse y expresarse, el único que en general es capaz de introducirse en la fantasía, puesto que su verdadero material es la fantasía misma, ese fundamento universal de todas las formas particulares de arte y de las artes individuales."

Referencias

HEGEL, G. W. F. *Werke*, ed. por E. Moldenhauer y K. M. Michel, Theorie Werkausgabe, Frankfurt M. : Suhrkamp Verlag, 1970, 20 tomos: Ephw = *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften*, Tomos 8, 9 y 10.

AE = *Vorlesungen über die Aesthetik*, Tomos 13, 14 y 15.

Rph = *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, Tomos 16 y 17.

E = *Estética*. Trad. de Alberto Llanos. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985, 8 vols..

PHE = *La Phénoménologie de l'Esprit*. Trad. de Jean Hyppolite, París, Aubier, éditions Moutaigne. Tomo I, 1939; Tomo II, 1941.

FE = *Fenomenología del espíritu*. Trad. de Wenceslao Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 1966