



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

**LA VERDAD HISTÓRICA DEL ARTE
EN LA ESTÉTICA DE HEGEL**

T E S I S

Que para obtener el título de

LICENCIADA EN HISTORIA

Presenta

FÁTIMA NAYELY SALINAS ORTA

Asesor

DR. ROBERTO FERNÁNDEZ CASTRO



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción.....	5
-------------------	---

PRIMERA PARTE

EL SISTEMA Y LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

Capítulo 1. El camino al absoluto: el sistema como despliegue de la idea.....	30
Capítulo 2. La filosofía de la historia: libertad, eticidad y Estado.....	43

SEGUNDA PARTE

LA ESTÉTICA Y LA VERDAD HISTÓRICA DEL ARTE

Capítulo 1. El arte y la estética en el sistema.....	58
Capítulo 2. El arte como ideal: la aparición sensible de la idea.....	67
2.1. La apariencia y la aparición.....	69
2.2. Fantasía y figura.....	73
2.3. La sensibilidad y el pathos ético.....	76
Capítulo 3. Las formas artísticas y la historia del arte.....	81
3.1. La forma artística simbólica: el arte como símbolo de la verdad.....	83
a. Arte persa.....	85
b. Arte hindú.....	85
c. Arte egipcio.....	87
d. Arte judío, arte oriental, y el arte de transición a la forma clásica.....	90
3.2. La forma artística clásica: el surgimiento del espíritu y la verdad histórica del arte	
a. La belleza de los dioses.....	93
b. La libertad bella y la eticidad de la belleza.....	105
3.3. La forma artística romántica: el arte y la verdad interior.....	114
Capítulo 4. El sistema de las artes: la odisea del espíritu por la materia.....	123

4.1. Arquitectura.....	125
4.2. Escultura.....	127
4.3. Pintura.....	131
4.4. Música.....	132
4.5. Poesía.....	134
Capítulo 5. La muerte (y la vida) del arte.....	141
Conclusiones.....	148
Bibliografía y fuentes.....	156

INTRODUCCIÓN

Cuando la verdad *aparece* sensiblemente, acontece el arte. Cuando la verdad se exterioriza, se da existencia a través del color, de la palabra o del sonido; cuando la materia se *anima*, cuando los sonidos se transforman en el modo en que la verdad se da a escuchar, y la piedra se convierte en la forma que deja ver su *aspecto*, ocurre el arte. Cuando lo absoluto se materializa, acontece el arte. La verdad que embiste, que re-suena inmediatamente en el alma, en un *instante* que disuelve todo tiempo, todo espacio y toda razón, es la verdad que aparece en el arte; la verdad materializada que, sin embargo, se fuga más allá de todo lo terrenal, es la verdad del arte.

¿Qué se lleva a la presencia en una obra de arte? ¿Cuál es el contenido de las obras de arte? ¿Qué del ser humano se lleva a aparición en el *David* de Miguel Ángel? ¿Qué de la *humanidad* se está manifestando ahí? En el arte parece exponerse un contenido vital para la existencia humana, una verdad; en la conmoción que genera, el arte se presenta como necesario para la existencia, como algo sin lo cual no podría vivir ni ser el ser humano. ¿Qué es, entonces, aquello que se presenta en el arte y que parece revelar la verdad de la existencia? ¿Por qué el arte es vital para el ser humano? ¿Qué dice el arte de nosotros mismos? ¿Qué es lo que se tuvo que haber *movido* en el ser humano para *crear* las pirámides de Giza? ¿Qué es lo que tuvo que haber vislumbrado de su existencia para concebir la *Novena sinfonía*? ¿Qué del ser humano tuvo que *moverse* para transformar la naturaleza y crear una obra artística? O más aún, ¿qué se juega en la realidad para que aparezca el arte? ¿Qué es lo que se materializa en una obra de arte y sacude y vivifica como nada el alma humana? ¿Qué acontece en la sensibilidad con la presencia del arte? ¿Cómo el espíritu se *crea* a sí mismo como arte? ¿Cómo se levanta un templo? ¿Cómo se *crea* una escultura? ¿Qué hay en el origen del arte? ¿Qué es lo que hace ser al arte? ¿Qué *es* el arte? ¿Cuál es la verdad que presenta el arte?

Ésta es la pregunta que le da origen a esta tesis, porque es la pregunta que le da origen a mi pensamiento, la que lo impulsa y le da vida, la que lo hace existir. Es la pregunta en la que se funda mi pensamiento porque es la pregunta en la que, puedo decir, mi vida ha encontrado un fundamento.

Recordarse. Repensarse. Ser por la memoria. Pensarse en el recuerdo de uno mismo. Ser por el pensar rememorante que no tiene otro objeto más que la propia vida. El contenido del pensamiento no son los conceptos vacíos y muertos, que han convertido en meras fórmulas la fuerza de la que emergieron, que trivializan y frivolizan las intuiciones, sino todo lo contrario, el contenido del pensamiento es aquello mismo que le da vida, la propia fuente de la que surge, la que lo impulsa a crearse y a desarrollarse; su contenido es el enigma en el que se revitaliza, que lo empuja a buscar un camino y a crearse a sí mismo en él. Pensar se trata de re-pensarse en el recuerdo, de recordar la potencia originaria de la que surge la propia vida; de volver a sí mismo para re-encontrarse con la propia raíz, de donde nace el ánimo y la voluntad que nos hace permanecer en el mundo. Se trata de pensar recordando, de descender por el camino del recuerdo hasta las propias profundidades, hasta aquello que es nuestra más propia certeza, pero que al mismo tiempo, se presenta tan oscuramente que nos hace problema el mundo.

He asumido esta tesis como un trabajo de rememoración de mí misma, de aquello que me ha hecho comprensible el mundo, pero también de aquello que me ha presentado su misterio; es decir, la he asumido como una rememoración pensante de mi problema vital, que es el carácter poético del arte, el enigma de la materialización artística de la verdad. He descubierto mi vida en el *instante* en el que siento una obra de arte. Es en mi experiencia con el arte que me he convencido de su carácter vital para el ser humano; es por mi vivencia que sé que el arte es necesario para la existencia humana. En este sentido, en esta tesis he asumido la responsabilidad de conocerme y de pensarme a mí misma, pero también, por esto mismo, la he asumido como una forma de confrontarme conmigo, de vislumbrar y atreverme a vivir la oscuridad que también es el pensamiento.

El camino que ha seguido mi pensamiento, entonces, es el de la memoria; el que implica detenerse una y otra vez sobre lo vivido para pensarse, pero también, el que implica dejarse sorprender por los recuerdos involuntarios, los que, como un rayo, alumbran de golpe un momento que se descubre como clave. Lo que se encuentra aquí son las *re-sonancias* de las vivencias que me han marcado y que han constituido lo que soy, o al menos, lo que hasta ahora he hecho consciente que soy. Lo que he intentado es re-unir, en la medida que da la imposibilidad de la reunificación total y absoluta de la multiplicidad, mis experiencias,

intuiciones, nostalgias, emociones, lecturas, *instantes*, fragmentos de vida y asaltos del pensamiento, tan reveladores y oscuros, con los que esta tesis se fue construyendo.

Tal vez de esta forma es posible ir tejiendo un pensamiento auténtico que sí pueda hacerle frente al problema del que surge. La responsabilidad de pensar el problema vital, es también la responsabilidad de crear un camino propio, de empezar a pensar por uno mismo. La *formación* del propio camino implica el re-conocimiento de los trayectos que ya otros han descubierto, y que nos han afectado de tal modo que nos han definido; aquellos en los que nos hemos buscado y encontrado. No se trata de perderse y difuminarse en los caminos trazados y recorridos por otros pensamientos, ni tampoco de ignorarlos, sino de saber encontrarnos en ellos, de saber crear la propia ruta *a partir* de ellos, porque finalmente, en conjunto con la experiencia, son el material con el que se crea el mismo pensar, en el que encuentran un punto de partida y de llegada nuestras intuiciones.

Uno de estos caminos, uno de los que más ha vivificado mi espíritu, en el que he encontrado una respuesta y al mismo tiempo un motor de mis preguntas, ha sido y es el pensamiento de Hegel. Hegel es un filósofo que me ha marcado profundamente, y por ello, es una vía y un punto de partida para ir trazando mi propio pensamiento y mi propia ruta.

Hegel es, entonces, un camino de autoconocimiento, una forma de descubrir y de escuchar mi propia voz escuchando la suya; de pensarme pensando su pensamiento. Sólo desde la autenticidad de una voz propia, es posible empezar a adentrarse en el pensamiento de Hegel y no sólo hablar en un hegelianismo vacío, en puras fórmulas desgastadas que no dan cuenta de la vida de sus conceptos, sino sólo de acartonados juegos de palabras. Lo vivo sólo se puede captar por la vida misma. Se trata, no sólo de la responsabilidad de pensarme a mí misma, sino, en esta medida, de pensar a Hegel, a alguien cuyo pensamiento afectó y cambió la forma de comprender el mundo y la existencia, a alguien que, se quiera o no, definió la forma en que nos pensamos y conocemos como seres humanos.

Al pensar el arte y al pensar a Hegel se asume, de alguna manera, una responsabilidad (con todo lo angustiante, abrumante y doloroso que ésta entraña) con el mundo, que, a pesar de que aparece de manera contundente, su comprensión, asunción y realización de todo lo que implica, es un proceso que dura toda una vida. Esta tesis la he tomado, entonces, como una forma de empezar a llevar a la acción el ataque diario de la melancolía por esa

responsabilidad con el mundo; un modo de empezar a responder a la necesidad de cambiarlo desde el sentimiento profundo del arte.

Lo que intento es pensar mi problema vital a la luz del pensamiento de Hegel, y pensar su filosofía a la luz de mi problema vital. Lo que intento es pensar la verdad del arte a través del pensamiento estético de Hegel, en el que se fundamenta como una verdad histórica. El objeto de esta tesis es, entonces, desarrollar en qué consiste la verdad histórica del arte en la estética de Hegel, exponer sus fundamentos y sus implicaciones; pensar por qué el arte *es* histórico y por qué, para Hegel, es en este carácter donde radica su verdad, aquello que hace ser al arte lo que es. Se trata de acercarse a pensar en qué consiste la esencial historicidad del arte, pero también, pensar la misma historicidad de la existencia desde el modo como el arte la constituye, pensar por qué, desde el pensamiento de Hegel, sin el arte no hay historia.

Así pues, lo que quiero mostrar es que la verdad del arte que Hegel fundamenta en su estética, es una verdad histórica porque la conciencia de la libertad en la historia universal aparece por primera vez con y por el arte bello. El origen del arte es la historia, porque la libertad del espíritu nace con el arte. La belleza artística es la primera forma como el espíritu toma conciencia de su libertad, y por ello, la primera forma como la realiza, o sea, como crea un mundo histórico-ético. En esto radica la verdad del arte. Esto significa que el arte *es* en la medida en que funda un mundo histórico, es decir, el arte *es* un fundamento de la historicidad.

Como es sabido, el arte que para Hegel realizó absolutamente la verdad del arte es el griego, porque es el que logró exponer sensiblemente la idea bella. Asimismo, es sabido que en su filosofía de la historia, Hegel plantea que la conciencia de la libertad apareció por primera vez en la historia universal con los griegos, todo su *mundo* fue levantado teniendo como principio la libertad del espíritu. Lo que quiero mostrar es que, es precisamente con el arte griego que emerge la conciencia de la libertad, y con ello, el mundo ético en la vida del espíritu. El espíritu se liberó creando arte y por eso, el arte fue el fundamento de su libertad; el carácter bello de la verdad, que es la inmediata expresión sensible de lo interior, fue lo que definió el carácter de su libertad y del modo como la objetivaron, es decir, del modo como levantaron un *mundo*. En este sentido, lo que quiero exponer es cómo y por qué el arte *es* ese momento del espíritu en el que se libera de su determinación natural y empieza a ser consciente de sí mismo en el mundo en el que se despliega, es decir, empieza a tener un saber

absoluto de sí mismo. El espíritu emergió como *mundo* con el arte; las obras artísticas son las que fundan un mundo para el espíritu por primera vez; el mundo fue creado por los artistas. Lo que está tratando Hegel en el arte es la instauración del espíritu como mundo ético-histórico. En este sentido, el arte *es* histórico no sólo porque la verdad se despliegue históricamente en él (historia del arte), sino porque funda y constituye la historicidad de la existencia.

La filosofía de Hegel es un sistema, y tanto el arte como la estética forman *parte* de él; esto quiere decir, que el modo como Hegel piensa el arte sólo se comprende dentro del fin general de su sistema, que no es más que el conocimiento filosófico de la verdad absoluta, de la idea; en este sentido, lo que es el arte está definido por su pertenencia al todo y su relación dialéctica con él.

El sistema es la forma que tiene el despliegue de la verdad en la realidad y en el pensamiento, es decir, es la exposición de todo el camino por el cual la idea se realiza y se conoce absolutamente a sí misma a través del espíritu humano, y en esta medida, es el camino por el cual el espíritu alcanza el conocimiento absoluto de sí mismo. Lo que inspiró y le dio sentido al pensamiento de Hegel, no fue más que el conocimiento filosófico del fundamento último del mundo, de Dios, y es precisamente por esto por lo que se pregunta al pensar el arte. La estética es para él, entonces, una forma de asumir con el pensamiento la pregunta por la idea, por el primer principio constitutivo de todo; en el arte, Hegel no piensa nada más que a Dios, el modo como existe en y como arte. En el arte piensa la idea que se crea a sí misma y emerge a través de una obra de arte, del espíritu.

Así pues, dentro del sistema, el arte es la primera forma del espíritu absoluto; esto quiere decir, que es la primera forma como se realiza la verdad absoluta en el mundo. En el arte, la idea se concreta como belleza, es decir, la idea existe como *ideal* o lo que es lo mismo, como *lo bello artístico*. El arte, junto con la religión y la filosofía, es una forma de la verdad; es el primer modo como la idea se conoce a sí misma concretándose como espíritu absoluto, o sea, es la primera forma como lo absoluto abandona por completo su abstracción y se concreta como sujeto. Esto significa que es el primer modo como el espíritu conoce la verdad, y así se conoce a sí mismo. El fin del arte, entonces, es la realización del fin último del mundo, que, como se verá, es elevar al ser humano al conocimiento de la verdad, elevar su

espíritu al saber absoluto, y con ello, hacer que la idea se conozca a sí misma. El arte es el primer modo, el más puro y originario, como el hombre se hace consciente de la verdad de su existencia. Así pues, el arte, o más bien lo bello artístico, es la *conciencia intuitiva de la verdad*. Al ser la primera de sus formas, la idea *aparece* en el arte inmediatamente, o sea, sensible y bellamente. Dentro de todo el devenir del absoluto, el arte *es* lo que realiza el momento de su materialización.

En este sentido, la idea se concreta en la obra de arte a través de una figura, es decir, la idea que *aparece*, la idea bella, es la idea *configurada* espiritualmente (por la fantasía), o sea, es el *ideal*. La concreción de la idea como belleza artística es un proceso histórico que constituye la historia del arte, es decir, en el arte la idea se desarrolla históricamente a través de tres formas artísticas: la *forma artística simbólica*, la *forma artística clásica*, y la *forma artística romántica*. Así pues, la historia del arte es la historia tanto del espíritu que existe como fantasía, como de los modos como el espíritu ha intuido la verdad.

En este despliegue, la idea se conoce a sí misma sólo a través de la *figura humana*, que es la figura del espíritu, y que sólo fue creada en el arte griego con las esculturas de los dioses. El griego fue el único espíritu que logró crear la figura de la idea, y con ello logró crearse a sí mismo. Dios se conoció a sí mismo por primera vez a través de las esculturas de los dioses griegos. En el arte griego, entonces, se llevó a cabo la exteriorización sensible de lo interior, que es el principio de lo bello artístico, es decir, se hizo *aparecer* la idea como figura espiritual. Por eso dice Hegel que Edipo resolvió el enigma de la esfinge (que le dio sentido al mundo simbólico egipcio), es decir, descubrió que ese ser de una sola voz, que camina primero en cuatro pies, luego en dos y luego en tres, no es más que el hombre, su única voz es el espíritu, la libertad racional. Los griegos descubrieron que el único fin del espíritu es *conocerse a sí mismo*, y lo descubrieron a través de las figuras humanas de sus dioses, o sea, a través del arte. Con el arte el espíritu despierta a su libertad; el primer objeto en el que el espíritu se produce libremente, se crea, es el arte.

Con el arte el espíritu es libre porque emerge como un espíritu creador. La figura humana es producto de la espiritualización de la naturaleza, es el signo del espíritu, por eso dice Hegel que es la inmediata aparición fenoménica de lo espiritual. Al *crear*, lo que hace el espíritu es desdoblarse, exteriorizar lo interior, no cubrirlo con lo meramente exterior sin

espiritualidad (ya sea natural o prosaico), como sucedía en las formas artísticas anteriores, como la persa y la hindú, sino *crear-se* a sí mismo. Lo que hicieron los griegos con el arte fue vestir al alma, unificar el alma y el cuerpo por primera vez.

En este sentido, fue sólo hasta la aparición del arte griego que el espíritu se desdobló y se conoció a sí mismo por primera vez en y como mundo, es decir, la instauración de un mundo propiamente dicho, o sea, como una creación libre e intencional del espíritu, sólo tuvo lugar hasta Grecia, más precisamente, hasta el arte griego. El espíritu desdobra y hace efectiva su libertad creando una realidad auténticamente espiritual separada de la naturaleza, es decir, fundando sentido e instaurando un orden racional, haciendo, de este modo, *habitable* e inteligible su realidad. El espíritu realiza su libertad creando un *mundo*, o sea, siendo histórico. La realidad creada y ordenada por el espíritu es un *ethos*, es decir, un mundo ético. La conciencia de la libertad se despliega como *eticidad*. El espíritu es para Hegel la *efectiva realidad ética*; la realidad espiritual es una realidad ética, libre y racional, que se despliega históricamente.

El contenido de los dioses griegos es lo espiritual, no ya lo natural; los griegos fueron conscientes de la actividad pensante, libre y racional por la que el espíritu se da un mundo, o sea, de la esencia ética del hombre, con el arte. En este sentido, el contenido del ideal artístico, o sea, de los dioses, es lo ético. Hegel lo dice, el espíritu que tiene conciencia de sí mismo en las obras artísticas, es el *espíritu ético o verdadero*. Los dioses *son* potencias éticas.

La eticidad, dice Hegel en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, surge en la historia cuando Zeus derrota a su padre Cronos, el inexorable paso del tiempo, instaurando la *politeia*, es decir, creando una obra moral. Precisamente esto es lo que expone la famosa *Titanomaquia*, cantada en diversos poemas, entre los que destaca la *Teogonía* de Hesíodo. En ella se canta la derrota de los titanes por los dioses olímpicos. Los titanes representan las fuerzas naturales y aún abstractas (Tierra, Gea; Cielo, Urano, etc.), y los olímpicos son las potencias espirituales, o sea, éticas (reparto de tierras, derecho, sabiduría, etc.). Esto significa que el mundo ya no se explica por lo natural, pues se ha descubierto que su origen no es más que el espíritu, la razón, y es así como se le organiza y comprende. A través de estos dioses, se ordena y rige el mundo como eticidad, por ejemplo, se evoca a Zeus para la realización del matrimonio, que es una *costumbre* ya espiritual, es él el que regula

este vínculo ético entre los humanos. Lo que expone la *Titanomaquia*, entonces, es la conciencia del nacimiento del mundo, la lucha de la que emerge, o sea, la conciencia del espíritu. La transición de los antiguos a los nuevos dioses en el mundo griego, de la cual da cuenta este poema, es la transición de la naturaleza al espíritu, del surgimiento de la libertad. En sus dioses, los griegos tuvieron conciencia de sí mismos como seres éticos y no ya naturales, o sea, como seres espirituales; es a través del arte que los griegos se hicieron conscientes de la emergencia del espíritu, y por ello la realizaron.

Así pues, como he dicho, los dioses son *potencias* éticas, es decir, habitan en el ánimo humano, son lo que mueve, lo que impulsa la acción humana; los dioses se *actualizan* en la acción ética. El mundo ético griego, entonces, es la realización efectiva del ánimo racional, o sea, del *pathos*, el cual, dice Hegel, son las *potencias racionales del ánimo humano*, de modo que, más que un mero impulso pasional, es una fase de la racionalidad. Lo ético siempre es objetivación de la razón libre, y en el caso del mundo griego, de la razón que se manifiesta como *pathos*. Así pues, el hombre griego actúa y crea su mundo ético conforme a las fuerzas que bullen en su ánimo, o sea, la relación de su voluntad individual con lo universal, es inmediata. Y es precisamente esta unidad inmediata el rasgo característico de la eticidad griega. Esto significa que el rasgo que determina el carácter de la eticidad griega es la belleza artística, la cual, como he dicho, es la inmediata exteriorización de lo interior, de la idea espiritual. Éste es el centro de la problematización, y de lo que quiero mostrar en la tesis.

La eticidad, como Hegel lo dice en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* o en los *Fundamentos de la filosofía del derecho*, es la unificación de la voluntad individual y de la voluntad general de un pueblo, de modo que lo que define la diferencia y la particularidad de las eticidades de la historia, es la forma como se realiza esta unificación. En este sentido, el modo como se dio esta unificación en el mundo griego tuvo como fundamento el arte, la belleza artística, pues es precisamente creando arte como se liberó el espíritu, o sea, como se hizo consciente de su libertad. La realidad ética es la objetivación de la conciencia de la libertad, y en el caso del mundo griego, su libertad es, como la llama Hegel, una *libertad bella*, o *libertad subjetiva*, pues fue la belleza el modo como se captó la

verdad. De esta manera, la eticidad griega es, como Hegel la denomina, una *eticidad de la belleza*.

El arte, como primera forma del absoluto, es la conciencia intuitiva de la verdad, y esto es lo que determinó la creación del mundo griego, lo que definió su espíritu del pueblo. Hegel lo dice claro, sólo en Grecia fue el arte bello la suprema forma de conocer y realizar lo absoluto, la verdad última. Es conforme a este modo de captar la verdad que los griegos levantaron todo su mundo, su ciencia, sus leyes, su religión, su filosofía. Por eso dice Hegel que, si se quiere comprender a Platón, a Aristóteles, a Hipócrates y a todo el mundo griego, se debe comprender el arte (especialmente el arte escultórico), pues la concepción de la belleza artística, o sea, de la conciencia intuitiva de la verdad, es el fundamento de todo el mundo griego. En la belleza está la clave para comprender el mundo griego, y con ello, la historia de la humanidad.

Así pues, se puede decir que si con Zeus surge la *politeia*, es porque con el arte surge la eticidad. El mundo griego es el primer modo como se objetivó el espíritu ético, y el modo como se dio esta objetivación tuvo como fundamento el arte, la belleza artística. El arte, entonces, *es* en el devenir del espíritu, el momento del nacimiento del espíritu ético, porque es el nacimiento de la conciencia de la libertad. Un indicio para pensar esto es, como se verá, el análisis que hace Hegel de la tragedia de *Antígona* de Sófocles, en la *Fenomenología del espíritu*, ya que no resulta casual que la trate cuando expone precisamente el “Espíritu verdadero o la eticidad”, en el “Capítulo VI. El Espíritu”, que se encuentra inmediatamente después del “V. La Razón.” En este capítulo lo que trata Hegel es el modo como la razón se realiza efectivamente como espíritu, y más precisamente como espíritu ético, pues como ya dije, la eticidad es la objetivación de la razón. De modo que, con su análisis de *Antígona*, más que dar un ejemplo, Hegel está dando cuenta de la misma figura del espíritu en la que acontece esta concreción; con *Antígona* Hegel está dando cuenta del momento en el que se pasa de la razón al espíritu y se levanta la vida ética. Es decir, el arte (griego), en este caso una obra poética trágica, es la primera concreción de la razón como mundo.

Ahora bien, en este primer momento de su eticidad, como se verá, el espíritu es sólo cancelación, superposición, pues su libertad surge de la unidad inmediata, y por eso abstracta, de la naturaleza con el espíritu. En la libertad bella, el espíritu es libre sólo porque ha

dominado lo natural, no porque se haya enfrentado y fundido con ello y haya hecho salir de esa lucha su libertad, como ocurrió con el cristianismo. La belleza de los dioses consiste en su calma infinita, en la solemnidad dichosa y sublime que sólo oculta el abismo, por eso, como se verá, en las esculturas los dioses no tienen ojos, es decir, no miran hacia afuera, hacia la multiplicidad y la necesidad, sino que sólo miran hacia dentro de sí, negando y reprimiendo lo natural, es por esto que, como dice Hegel, en su belleza se asoma la tristeza de la negatividad. Y, como la belleza de los dioses es el carácter de la eticidad griega, los individuos viven en la misma unidad inmediata e ingenua (como la llama Hegel) con su mundo y con su fundamento; se trata de la emblemática y jovial felicidad griega (después cuestionada por Nietzsche), en la que no hay lugar para la duda, ni para el dolor de la escisión del individuo con su mundo y con la verdad, que es lo que se vuelve el rasgo característico de la modernidad, el mundo sin fundamento.

Por eso, la concepción de la belleza se realizó absolutamente sólo en la escultura de los dioses, pues el arte escultórico es el más abstracto de todos, y precisamente la libertad griega todavía es abstracta, aún no es total porque sigue dependiendo de lo exterior. La escultura es el arte de la espacialidad, es la exteriorización total en las cuatro dimensiones del espacio, y por ello no puede representar la acción en toda su complejidad (como la poesía), de ahí su abstracción. El carácter plástico del dios, entonces, es la determinación fundamental de la belleza clásica, y de hecho, del mundo clásico. Una obra escultórica representa el momento del espíritu en el que sólo es pura cancelación de lo natural.

En el arte, entonces, la idea todavía no es completamente libre porque, como he dicho, sigue dependiendo de lo exterior, y la libertad absoluta de la idea sólo radica en sí misma. Por eso la belleza artística es sólo el primer peldaño de su liberación absoluta, y no su forma última y más acabada (que es la filosofía). Es precisamente en lo sensible inmediato donde radica tanto la magnificencia como la decadencia del arte. El tránsito hacia la siguiente forma del espíritu, que marca el fin de la forma clásica, se da por la vuelta y la reclusión del espíritu hacia sí mismo, el cual, en este sentido, ahora existe como una libre y pura interioridad que tiene su forma histórica en el cristianismo, y que es la determinación y el contenido del arte romántico.

Con el cristianismo, y posteriormente con la filosofía, el arte se convierte en una cuestión del pasado para el espíritu, pues deja de ser su más auténtica forma de captar y realizar la verdad como mundo histórico; la intuición ya no es la forma predominante de aprehender el sentido del mundo. Los dioses ya no son la forma como el espíritu toma conciencia de la idea, ni como ordena su vida ética. En los templos griegos ya no se revela la verdad de la existencia; ni la poesía es más la *maestra de la humanidad*, como lo fue en Grecia; nuestro mundo ya no es el que se explica por la creación de Zeus; nuestro espíritu ya no satisface su necesidad de verdad en la verdad artística. En este sentido, la (mal) llamada tesis de la *muerte del arte*, que más bien es el planteamiento del *carácter pasado del arte*, es bastante iluminador para pensar el problema de la verdad histórica del arte, pues, como se verá, el carácter pretérito está definido por el carácter histórico del arte, no al revés, es decir, el arte es cosa del pasado porque es histórico, no es histórico porque sea cosa del pasado.

En este sentido, como dije más arriba, para Hegel, el arte *es* en la medida en que funde y constituya un mundo histórico, es decir, en que sea el principio que lo haga habitable e inteligible; en la medida en que sea la forma de concebir la verdad del mundo y de la existencia, en que sea lo que determine la forma de conocer, de sentir, de pensar, de ser. La verdad y la importancia del arte para la historia de la humanidad se juega en esto. Cuando *muere* el arte, muere un mundo. No es que se trate de que el arte desaparezca, o se vuelva un producto insignificante para el espíritu, sino de que su verdad ya no se hace efectiva en el mundo, pues esto sólo pasó en Grecia con las esculturas de los dioses.

Con su estética, entonces, Hegel piensa el arte en términos de la génesis del ser humano. El arte crea la humanidad del hombre; es una forma como el espíritu se crea a sí mismo, pues el espíritu es sólo en la medida en que se manifiesta, existe en tanto que se objetiva y se recoge, en tanto que se autoengendra. El primer modo como el espíritu realizó este movimiento, o sea, como apareció fenoménicamente, fue el arte bello. El origen de la belleza es la libertad efectiva, la eticidad, y al mismo tiempo, el origen de la libertad ética es la belleza artística. En este sentido, la estética de Hegel es un punto de partida y un camino para pensar lo que es el arte para el ser humano, la necesidad esencial del arte para la vida humana. Asimismo, también a partir de la estética de Hegel, en la medida en que es posible pensar la

belleza como un umbral de lo histórico, es posible pensarla no sólo como una categoría estética, sino, por eso mismo, como un concepto de la filosofía de la historia.

Éstas son algunas líneas generales del problema y de la hipótesis planteada, que serán desarrolladas más ampliamente en la tesis. Ahora, cabe señalar el camino por el que he intentado abrirme paso en la filosofía de Hegel para pensar el problema, y que está definido por la consideración misma del arte y de la estética como partes constitutivas del sistema.

Como es sabido, Hegel desarrolló y expuso su pensamiento estético principal, pero no únicamente, en lecciones y no en una obra escrita por él. Hegel impartió en seis ocasiones sus cursos de estética; los dos primeros tuvieron lugar en Heidelberg en 1817 y 1818, y los cuatro siguientes en Berlín en los años de 1820-21, 1823, 1826 y 1828-29. Lo que se conoce como *estética de Hegel*, es la reunión de los tres últimos cursos, que su discípulo Heinrich Gustav Hotho, realizó y publicó en dos ediciones en 1835 y 1842, a partir de la selección y unificación de diversos apuntes de alumnos y de las notas de clase de Hegel, las cuales, desde entonces, están perdidas.

El trabajo de Hotho se inscribe dentro de la enorme labor de edición y publicación de todas las lecciones de Hegel que, tras su muerte, algunos discípulos llevaron a cabo con la intención de completar su sistema. Sin embargo, esto condujo a que se forzara la naturaleza propia de los textos, pues trataron de asemejarlos lo más posible a la forma sistemática y conceptual de una obra acabada, tal como la *Ciencia de la lógica* o la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. La intención de exactitud y de perfecta unificación, provocó que su trabajo se acercara más a la aplicación de conceptos y estructuras, que a su vivificación en la misma realidad pensada, como aparece en las obras de Hegel, y que, en cierta medida, sólo podría haber hecho él mismo con su propio pensamiento. En este sentido, la imagen que se creó de la filosofía de Hegel como un bloque totalmente cerrado e inamovible, tiene que ver más con la forma como sus discípulos la expusieron que con su misma filosofía, pues, como se verá, esta imagen estática y acabada del pensamiento, es de hecho, contraria a la esencia misma del sistema hegeliano.

El caso de la estética es, probablemente, el más discutido de todos, no sólo porque es el único en el que no se cuenta con un manuscrito de Hegel (como sí ocurre con las lecciones de filosofía de la historia o de la religión), sino, sobre todo, porque se ha encontrado que, con

el fin de presentar una estética acabada, las intervenciones y modificaciones que hizo Hotho a algunos planteamientos de Hegel son varias.¹ Aunque éstas no comprometen el sentido fundamental de su estética, sí abren la puerta a malentendidos que son fundamentales para su comprensión, como por ejemplo el de la rigidez de su aparato conceptual frente a la multiplicidad del arte. Esto es visible en el modo en que aparece la dialéctica en la versión de Hotho, ya que en algunos casos parece tratarse meramente de la aplicación de un modelo, y por eso llega a parecer artificial; esto es algo que varios críticos de la estética de Hegel, como Ernst Gombrich, han señalado como una razón para desconfiar de la historia del arte hegeliana. Sin embargo, esta rigidez de la dialéctica es todo lo contrario a como la había concebido Hegel, pues para éste no se trata más que del movimiento vivo del pensamiento, no de una estructura prefabricada que poco tiene que ver con él y que lo entumece y acartona.

Es por esto que, desde hace algunos años, se ha llevado a cabo una tarea crítica de las lecciones de estética que, sobre todo, ha consistido en editar y publicar nuevas fuentes, principalmente, otros cuadernos de apuntes de los asistentes a los cursos de diferentes años. Esto, no con el fin de desechar la versión de Hotho, sino de hacer un cotejo con ella y tener una versión más exacta de la estética de Hegel.

La edición que, en este sentido, se ha consolidado como la más importante, es la que se ha hecho de un cuaderno de apuntes del curso de 1826, perteneciente a Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler.² Ésta es la edición que utilizo como base de la investigación, pues el cuaderno, según las editoras, es una de las fuentes más fieles y confiables de las lecciones, por estar tomada prácticamente del dictado, y así reproducir la palabra hablada de Hegel, que a su vez, se basaba en sus apuntes de clase. Además de que, a diferencia de los cuadernos que se han encontrado de las otras lecciones, el de Kehler sí contiene el curso completo transcrito de una manera legible y ordenada.

¹ Tal vez la modificación más significativa, y que de algún modo sí podría comprometer el sentido central de la estética de Hegel, es la del concepto de *Ideal*, pues en la versión de Hotho se encuentra una definición que no concuerda del todo con la forma como Hegel concibe al ideal en sus otras obras, y que aparece en otras versiones de las lecciones. El conflicto gira en torno, sobre todo, a los conceptos de *aparición* y *apariencia*. Este problema, aunque no entrando en los detalles del debate, lo trato en el segundo capítulo de la Segunda parte.

² G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética*, (verano de 1826. Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler), 2ª ed., ed.bil. de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg Plotnikov, trad. de Domingo Hernández Sánchez, pról. de Karsten Berr y Francesca Iannelli, Madrid, Abada Editores/Universidad Autónoma de Madrid, 2015, 555 pp.

También, con el fin ir dando un mayor sustento a cada parte de la estética, se han editado fragmentos específicos de las lecciones, igualmente a partir de cuadernos de alumnos, tales como los de la “Arquitectura” o la “Música.” Sobre ésta destaca el extracto de las últimas lecciones que Hegel dio en Berlín en 1828-29, del cuaderno del escritor polaco Karol Libelt.³ Este fragmento lo utilizo, no sólo para tener una visión más amplia de lo que Hegel piensa sobre la música (pues sus reflexiones se desarrollan más extensamente que en las lecciones de 1826), sino también, y sobre todo, para tener una mejor comprensión del contenido de sus conceptos estéticos, y como un indicio más de la forma en que los desplegaba en el análisis de las obras de arte; además de que, de cierta manera, teniendo más claro cómo concibe Hegel una parte, se aclaran algunos puntos de las demás.

No obstante, a pesar de todos los estudios críticos que se han hecho, la versión de Hotho sigue siendo una fuente imprescindible para el estudio de la estética de Hegel, además de ser el testimonio más completo que se tiene de ella. Por ello, aunque la edición de Kehler sea mi base, la de Hotho la utilizo como apoyo para ahondar en algunos de los problemas más importantes, pues en ella todos los temas se encuentran desarrollados de una manera más amplia, y por ello, más clara. La consulto en dos traducciones, cada una correspondiente a las dos ediciones que publicó Hotho; utilizo la de Alfredo Brotons Muñoz,⁴ que es de la segunda edición de Hotho, y la de Hermenegildo Giner de los Ríos,⁵ que es de la primera.

Sin embargo, la estética de Hegel no es sólo las *Lecciones sobre la estética*, pues su pensamiento sobre el arte no está contenido ni se constituye únicamente por ellas, y por lo tanto, no son la única fuente para estudiarlas. El arte y la estética son *partes* constitutivas de su sistema, y por ello, todo el sistema da luz sobre éstas. El sistema no consiste en la mera acumulación de fragmentos aislados sino, por el contrario, en el despliegue dialéctico de las totalidades que constituyen la única y misma totalidad que es la idea y su saber científico, por lo que cada parte, al mismo tiempo que es independiente, no se entiende separada de las demás. El todo se refleja en cada parte, y por ello, cada parte ilumina el todo desde su

³ G.W.F. Hegel, *La música. Extracto de los cursos de estética impartidos en Berlín en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt*, en *Anuario filosófico de la Universidad de Navarra*, ed.bil. de Annemarie Gethmann-Siefert, trad. de Yolanda Espiña, pres. y notas de Alain Olivier, Volumen XXIX/1, 1996, pp.195-232. Puede consultarse en línea en: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/2380>.

⁴ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 1989, 933 pp.

⁵ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos, pról. de Valeria Sanhuesa, Madrid, Mestas Ediciones, 2003, 284 pp.

particularidad, es decir, lo universal se constituye y realiza por lo particular y lo particular por lo universal. En esta medida, tanto el arte como la estética sólo se comprenden desde la totalidad del sistema y desde sus fundamentos, a la vez que el sistema no se entiende ni está completo sin ellas. Así pues, no sólo las *Lecciones sobre la estética* contienen las reflexiones de Hegel sobre el arte, sino también las demás obras del sistema.

En este sentido, las bases del sistema se encuentran planteadas en la *Ciencia de la lógica*, en la *Fenomenología del espíritu*, y principalmente, en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, que es en donde Hegel logró exponer su sistema completo, pero más que eso, como se verá, es la realización misma de su filosofía como sistema científico. De este modo, en tanto que es la obra que contiene los fundamentos de la filosofía de Hegel, es la base para comprender la estética, es decir, en la medida en que en esta obra se encuentran los principios del saber filosófico, se encuentran los fundamentos científicos de la estética como ciencia filosófica, o sea, el método con el que Hegel procede en la estética. Asimismo, en tanto que es aquí donde Hegel logró plasmar la ordenación total de la realidad, se encuentra la justificación del lugar del arte en el todo. Hegel mismo dice que la base sistemática de la estética no está en las lecciones, sino en la *Enciclopedia*, y para poder comprenderla cabalmente dentro del todo, debe acudir a ella.

En esta medida, la *Fenomenología del espíritu* es una fuente imprescindible para la estética de Hegel por la importancia que tiene en su pensamiento, pues si bien la *Enciclopedia* es la concreción conceptual de los fundamentos de su filosofía, la *Fenomenología* es su planteamiento, es decir, en ella Hegel le dio por primera vez forma filosófica a sus intuiciones, y con ello planteó los principios de su posterior sistema; no hay nada en sus obras posteriores que no haya estado ya en la *Fenomenología*. Es por esto que muchos de los planteamientos fundamentales de la estética se encuentran ya en esta obra, y contribuyen, sabiendo considerar las diferencias propias del proceso del pensamiento, de manera significativa a su comprensión.

Las lecciones que tratan de las otras dos formas que constituyen el ámbito del espíritu absoluto, es decir, las *Lecciones sobre filosofía de la religión* y las *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, también resultan bastante iluminadoras para las reflexiones estéticas de Hegel, pues presentan la totalidad de la dimensión de lo absoluto respecto a la cual se entiende el

arte. Además, si se revisan las fechas, se puede ver que en Berlín Hegel dictó al mismo tiempo las lecciones de estética y las de filosofía de la historia; igualmente, las de filosofía de la religión e historia de la filosofía son casi paralelas a las de estética, lo que implica que el contenido de todas fue pensado por Hegel simultáneamente, cada una también definió el de la otra, pues las lecciones fueron para Hegel una oportunidad para seguir construyendo su sistema, no para meramente repetirlo.

El caso de las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* es especial, pues mi problema se plantea y se desarrolla en conjunto con ellas. De hecho, una de las bases de la investigación es la lectura conjunta de la filosofía del arte y de la filosofía de la historia de Hegel, con el fin de comprender mejor, no sólo la verdad histórica del arte, sino la historicidad misma del espíritu. La esencia histórica del arte, así como su despliegue histórico en las formas artísticas, no es comprensible sin la filosofía de la historia universal que Hegel expone en las *Lecciones*. En este sentido, no sólo las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* son imprescindibles para comprender la estética de Hegel, sino que ésta también se vuelve una fuente importante para profundizar en el despliegue del espíritu como libertad, que se plantea en la filosofía de la historia.

Ahora bien, el que el arte y la estética sean parte del sistema, también me permite remontarme a algunos de los primeros escritos de Hegel, los llamados *escritos teológicos de juventud*, para pensar sus reflexiones estéticas, pues se puede decir, que el sistema no es más que la forma conceptual que tomaron las preocupaciones e intuiciones originarias de su pensamiento; el proceso de conformación de su sistema, es el desarrollo de las intuiciones que le dieron vida. En esta medida, el arte es parte de su sistema porque estuvo desde su origen, por lo que el proceso de configuración de la estética es, de cierta forma, un espejo del proceso de configuración del sistema. Lo que hago, entonces, es rastrear en algunos de sus primeros trabajos, los planteamientos más importantes de la estética en relación con la verdad histórica del arte. En este sentido, he intentado comprender el pensamiento de Hegel como un proceso vital, y aunque mi problema no sea el camino de configuración de su estética, al menos acercarme con algunos indicios a él, me parece que hace más esclarecedor su pensamiento.

A través de estas obras es como intento abrirme paso por el pensamiento de Hegel, ir transitando por él mediante una tarea de descomposición, reconstrucción y re-unión de ideas, con el fin de ir clarificando mi problema.

Ahora bien, por lo que respecta a la estructura de la tesis, el problema se desarrolla en dos partes principales que se dividen, a su vez, en capítulos y subcapítulos.

La Primera parte tiene como fin ser una apertura a la estética y al problema, pero no como una introducción anterior a éste, sino como el inicio mismo de su problematización, pues en ella se marcan algunas rutas de acceso a él. Así pues, esta primera parte está dedicada a despejar un poco el camino hacia la estética y hacia la verdad histórica del arte, tanto en relación con todo el sistema, como en particular, con la filosofía de la historia.

En el primer capítulo, entonces, trato de (meramente) señalar algunos de los fundamentos de la filosofía de Hegel, es decir, algunos de los principios, conceptos y planteamientos que sustentan y definen su pensamiento; así como de dar cuenta del fin general que originó, determinó y orientó toda su filosofía, que fue el saber científico de la verdad absoluta de todo. En este sentido, me enfoco en exponer en qué consiste el sistema de Hegel, qué significa que su filosofía haya sido concebida como esencialmente sistemática, y en general el sentido interno del sistema como enciclopedia, a fin de que pueda vislumbrarse la lógica y los objetivos principales del todo del que forman parte el arte y la estética. Asimismo, también delinearé el contenido de conceptos como *idea*, *razón*, o *espíritu*, que son sobre los que se sostiene la filosofía de Hegel.

En el segundo capítulo hago una exposición, bastante general y sucinta, de la filosofía de la historia de Hegel, pero teniendo como hilo conductor los planteamientos que esclarecen el camino hacia el sentido histórico del arte, por ello, la exposición se centra en los conceptos de *libertad*, *Estado* y *eticidad* (a diferencia de *moralidad*) que, desde mi problematización, son indispensables para comprender el carácter ético del ideal griego, y con ello, la verdad del arte. Así pues, explico en qué consiste la historicidad del espíritu y qué es lo que concibe Hegel por filosofía de la historia y por historia universal, dando cuenta del sentido ontológico que ésta última tiene en su sistema, así como del movimiento dialéctico, necesariamente doloroso y negativo, por el que el espíritu se da existencia como mundo histórico, es decir, del fondo espiritual, violento y oscuro, del que surge la realidad histórica. Sin embargo en lo

que más me concentro, es en exponer cómo el espíritu objetiva históricamente su libertad y su razón creando un mundo ético, o sea, en exponer en qué consiste la vida ética del espíritu. En esta medida me interesa tratar el concepto de Estado en Hegel, pero yendo más allá de su estigmatización como mero aparato jurídico, y tratando de explicar su auténtico sentido como concreción de la vida humana en comunidad. Esto, como se verá, es clave para comprender la importancia del surgimiento del arte griego en la vida del espíritu.

La parte más importante de la tesis es, entonces, la Segunda parte, aunque de acuerdo a como lo he planteado, ésta no puede entenderse del todo sin la primera. Está compuesta por cinco capítulos a través de los cuales hago una exposición, esta vez más amplia y detallada, de toda la filosofía del arte de Hegel, pero teniendo como guía los planteamientos y conceptos que iluminan el problema de la verdad histórica del arte, por lo que es esencialmente en esta parte donde se problematiza y resuelve la pregunta originaria de la investigación.

El primer capítulo tiene el objetivo de pensar algunos aspectos de la relación tanto del arte con el sistema, como de la estética con el sistema; es decir, trato de ubicar y pensar el lugar de estas esferas dentro del todo, y el modo como esta pertenencia determina lo que son cada una. También me acerco a algunas de las reflexiones estéticas de Hegel en sus escritos de juventud, con el fin de situar mejor al arte en el sistema, pues, como se verá, el arte es parte de él porque fue una de las preocupaciones que originaron el pensamiento filosófico de Hegel, y que, en esta medida, contribuyeron a definir su sistema. Así pues, meramente apunto algunas pistas para seguir la evolución de su pensamiento estético, desde su concepción como *religión sensible o del arte*, hasta su concepto de arte en la *Enciclopedia* y en las *Lecciones*, además de que esto me permite ver que, desde el inicio, Hegel concibió el contenido del arte como ético-histórico. En este sentido, en este capítulo también se define el objeto de la estética como ciencia del espíritu.

En el segundo capítulo, trato de dilucidar los conceptos y los planteamientos principales de la filosofía del arte de Hegel, es decir, los que constituyen y sostienen su pensamiento estético. En este sentido, expongo lo que Hegel entiende por arte, o, mejor dicho, por lo bello artístico. Explico el concepto de *ideal*, que es probablemente el más importante de la estética, por ser el concepto mismo de arte, y que se refiere a la configuración sensible de la idea. Esto me lleva a tratar el complejo concepto de *apariencia (Schein)* y su

problematización y diferencia con el de *aparición* (*Erscheinung*), que resulta vital para comprender el concepto de arte de Hegel. La distinción entre ambos conceptos también me lleva a tratar el de *belleza*, con el que están intrínsecamente vinculados. De este modo, como se verá, la forma como el arte hace *aparecer* la verdad es la *apariencia*, por eso su fin es hacer *parecer* la idea, o sea, manifestar la belleza.

Asimismo, en este capítulo explico el concepto de *figura* relacionándolo con el de *fantasía*, que es la facultad creadora del arte, la que crea la figura de la idea y de este modo, la lleva a su aparición bella. Aquí tiene lugar, entonces, una de las preguntas más recurrentes por el arte, ¿de dónde viene el arte? ¿De qué parte del espíritu procede la belleza artística? No es la pregunta por la técnica sino por la creación, la *poiesis*. También trato un punto muy importante para la reflexión filosófica sobre el arte en general, que es la verdad de la fantasía, pero no partiendo de su relación con la realidad cotidiana, sino de su relación con el pensamiento, que es donde pertenece el arte, es decir, partiendo de la consideración del arte no como *imitación*, sino como *producción* de lo sensible.

Finalmente, en este mismo capítulo también trato uno de los problemas fundamentales para comprender el carácter histórico del arte, que es el del *pathos ético*, y que no es más que el contenido mismo del arte bello. Lo que hace aparecer la fantasía a través de la apariencia, o de la configuración de la idea, es un contenido ético; esto quiere decir, que lo que conmueve en las obras artísticas, o sea, lo que se presenta en la sensibilidad en la experiencia con el arte, es lo ético que existe como pathos; las pasiones e impulsos éticos y universales del ser humano. Ésta es una de las claves de la dilucidación de la verdad histórica del arte, pues, de acuerdo con esto, lo que presenta el arte son los móviles más profundos y supremos del ser humano para instaurar un mundo, su fuerza ética-histórica. En este sentido, también abordo uno de los puntos más importantes de la estética filosófica en general, que es la sensibilidad y lo sensible. Como se verá, para Hegel, es el arte (no la naturaleza), en tanto que producto espiritual, lo que hace inteligible la dimensión sensible de lo humano, es decir, es por el arte que existen y se conocen las pasiones que habitan en el alma; como dijo Kandinsky: “Toda obra de arte es hija de su tiempo y con frecuencia es madre de nuestros sentimientos.”

Ahora bien, el tercer capítulo es la parte central de la tesis; en él se despliegan los elementos principales de la problematización de la verdad histórica del arte, y se expone en qué consiste la historicidad esencial del arte. En este capítulo me ocupó, entonces, de desarrollar las *formas artísticas* que para Hegel constituyen la historia del arte. Las formas artísticas son los modos históricos como el espíritu sensible ha configurado y conocido la verdad, desde los templos persas hasta Goethe, es decir, son los modos históricos como ha *aparecido* la belleza para la conciencia humana a través de las obras artísticas; dicho de otra manera, son las formas históricas en que el espíritu se ha creado como arte y así se ha conocido a sí mismo.

La historia del arte, entonces, es el camino de la humanidad para conocer la verdad bella; es la historia de la humanidad iluminada desde las obras artísticas. Lo que hay en el paso de una forma artística a otra, no es más que el espíritu absoluto; lo que hay en el paso de las pirámides de Giza al Partenón, y de éste a la Capilla Sixtina, es la conciencia intuitiva de la verdad, son los cambios en los modos como el espíritu ha conocido y realizado la verdad en y como mundo histórico. La historia del arte es la historia del espíritu sensible, del pensamiento que sólo ha surgido con el arte, por eso, por ejemplo, sin Bach o sin Miguel Ángel, no seríamos lo que somos en términos históricos, nuestra conciencia (intuitiva) del mundo no sería la misma.

Por eso, lo que me ha interesado resaltar en esta parte es el movimiento mismo del espíritu sensible que es el arte, es decir, pensar cómo se va *formando* el espíritu con el arte; lo que intento es describir cada momento de la formación del espíritu en cada una de las formas artísticas, tratar de adentrarme y de indagar en su despliegue mismo, entender su movimiento, sus cambios, tratar de comprender cómo se va desarrollando a través de cada mundo hasta llegar a su formación y manifestación perfecta, o sea, hasta llegar a realizar su verdad histórica. De lo que me interesa dar cuenta aquí, es de la historia del espíritu que el arte ha conformado, pues de esta manera, es como se puede hacer visible la forma como el arte constituye la historicidad de la existencia, no sólo cómo muestra lo histórico, sino, sobre todo, cómo lo constituye, es decir, de este modo es como se puede hacer visible en qué consiste su verdad histórica. En esta parte, entonces, es donde hago la relación del desarrollo del arte con la historia universal de la libertad, y por ello, hago la lectura conjunta de la

Filosofía del arte y las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, sobre todo en la parte de la forma artística clásica.

Así pues, como ya mencioné, los tres momentos del proceso de realización de la verdad del arte son: la *forma artística simbólica*, la *forma artística clásica*, y la *forma artística romántica*. Cada una constituye una forma distinta como el espíritu ha creado la figura de la idea, y por tanto, como se ha creado y conocido a sí mismo. A través de estas formas se hace pensable la lucha de la idea por manifestarse sensiblemente a través del espíritu, y en esta medida, la lucha del espíritu por llevarse a su aparición fenoménica.

En la forma simbólica trato las figuras artísticas anteriores a la realización absoluta de la belleza artística, que son el arte persa, el arte hindú y sobre todo, el arte egipcio, que es el arte propiamente simbólico. En lo que me enfoco es en dar cuenta de los movimientos del espíritu previos a su realización absoluta como arte, con el fin de comprender mejor el proceso mismo de emergencia del arte en su vida, cómo fue su tránsito hacia el conocimiento intuitivo de la idea. En el arte simbólico el espíritu aún se encuentra en su momento de pugna por emerger libremente; la voz, la vida que lo anima, todavía le viene de fuera, de la naturaleza, no es todavía una voz propia. El espíritu, entonces, no expone la idea sino que la simboliza, la refiere a través de la figura; la idea apenas empieza a clarear para la conciencia, del mismo modo que, como se trata en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, el sol comienza a asomarse por el Oriente, que es en donde se inicia este arte. Es por esto también, que el mundo que se crea teniendo como fundamento esta intuición de la verdad, aun no es un mundo libre, o sea, una realidad en la que el espíritu se conozca a sí mismo. Así pues, como se verá, en este arte lo que se transparenta es el despertar de la fuerza creadora del espíritu, o sea, el despertar del impulso humano por darle forma a lo interno, que llegará a su culminación con y por el arte griego. Cabe mencionar que también doy cuenta, aunque más brevemente, de las formas de transición del arte simbólico al clásico (arte judío, arte islámico y formas particulares) con el objeto de que pueda clarificarse el movimiento del espíritu, y con ello, lo que significa la realización de la verdad del arte.

El apartado de la forma artística clásica, entonces, es el núcleo del problema, pues aquí es donde expongo la verdad histórica del arte. Me enfoco en desarrollar en qué consiste el ideal griego y cómo se realizó como mundo histórico. En este sentido, trato el contenido ético

de los dioses y el espíritu del pueblo griego que surgió con ellos; pero, sobre todo, me interesa exponer en qué consiste la libertad bella y su realización como eticidad bella; es decir, me enfoco en dilucidar cómo la conciencia de la libertad en la historia surge por el arte, y en esta medida, cómo es que fue el arte el fundamento del mundo ético griego, o sea, de qué modo y por qué el arte es un fundamento de la historicidad.

En el arte romántico, me interesa tratar, desde el mismo movimiento del espíritu, la disolución del ideal griego y su diferencia con el espíritu romántico, que no es más que una diferencia de mundos, pues, en tanto que el arte romántico es el arte que surge a partir del cristianismo, su contenido ya es parte de otro mundo que no es el clásico, o sea, que ya no es el del arte, sino el de la religión. En el arte romántico, que va desde las primeras obras cristianas hasta Goethe y Schiller, pasando por Rafael, Bach, Cervantes, Shakespeare, y el arte holandés del siglo de oro, se representa otra verdad y otra eticidad, otra conciencia de la libertad, que ya no son creadas por el arte, sino por la siguiente figura del espíritu que es la religión. La religión, concretamente el cristianismo, es lo que ahora libera al espíritu y lo hace elevarse a la siguiente fase de su desarrollo. Ahora es en la verdad interior de la religión que el espíritu se conoce a sí mismo, sólo se encuentra a sí en la clausura de su alma, de modo que lo que es, o sea, su contenido verdadero, no puede expresarse en una figura sino que va más allá de lo sensible, sólo es visible a los ojos del alma. En este sentido, la verdad del arte romántico es superior a la del arte bello, pues no depende de lo exterior, sino que es pura interioridad. Así pues, con el fin de que pueda entenderse y dimensionarse mejor en qué consiste el ideal artístico y lo que significó su instauración como mundo, señalo, a través del contenido del arte, algunos rasgos de este mundo y de su eticidad, fundados por la *conciencia representativa de la verdad*, como por ejemplo, la libertad interior en pugna con lo exterior, y ya en la modernidad, la elevación de las pasiones individuales que desembocó en la subjetividad moderna desgarrada.

Ahora bien, el capítulo cuatro está dedicado a la exposición del sistema de las artes que Hegel plantea en su estética. Esta parte no es tan tomada en cuenta en los estudios sobre la estética hegeliana, salvo en los que son muy especializados y se ocupan de algún arte en específico. Sin embargo, lo que me interesa mostrar es que más que un anexo o una parte accesoria, el sistema de las artes es una parte necesaria para comprender el sentido general

de la estética de Hegel, pero sobre todo, es necesaria porque sin ella no está completa la historia del arte como él la piensa. En esta parte Hegel desarrolla la multiplicidad con la que se presenta lo bello artístico, o sea, las artes particulares. El arte siempre existe como obra de arte, es decir, bajo una forma material concreta, ya sea *como* pintura, como escultura, o como *obra* musical. Lo material y lo espiritual no se separan, porque el arte es materia idealizada, el espíritu como arte no puede existir sin su concreción material. En este sentido, si las formas artísticas dejan ver la odisea del espíritu sensible por el mundo, o sea, su conformación histórica como ideal, se puede decir que las artes particulares dejan ver su odisea por la materia, o sea, la conformación material del ideal. De este modo, el despliegue material del espíritu sigue el mismo camino que su despliegue histórico, porque son las concepciones del mundo las que se materializan como obra artística. Así pues, conforme al desarrollo del espíritu histórico, el orden de las artes particulares es: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía.

En esta parte, entonces, me interesa resaltar la relación intrínseca entre las formas artísticas y las artes particulares, mostrar que su desarrollo es el mismo, o sea, el desarrollo del espíritu *sensible* que es el arte. Lo que procuro es mostrar cómo no es posible entender completamente ninguna de las dos partes si se les separa, o sea, que la historia del arte no está completa sin el despliegue de las artes. Así pues, trato de exponer cómo son los mismos movimientos del espíritu (explicados en las formas artísticas) los que se encarnan en la materia, por ejemplo, cómo es la fuerza transformadora del espíritu que surge en el arte simbólico, lo que se materializa perfectamente en la arquitectura; o cómo es el espíritu replegado en sí mismo el que se encarna *como obra* musical.

En este sentido, se puede ver que, para pensar qué es el arte, a Hegel le fue necesario hacer una historia de las artes; su pregunta por el sentido histórico del arte es también la pregunta por cómo surgen las artes, pues de este modo se hace posible pensar por qué en un mundo determinado la pintura fue la forma más propia de exponer lo que habitaba en el espíritu, y por qué en cambio, en otro mundo, la arquitectura transparenta mejor los ideales espirituales; por qué, por ejemplo, la escultura es el arte propiamente bello, que expone mejor el ideal griego, y por qué la poesía es el arte romántico por excelencia, que concreta perfectamente las ideas románticas del mundo. En este sentido, cabe mencionar que, en los

apartados de la escultura y la poesía, trato algunas cuestiones más sobre el sentido histórico del arte que permiten aclarar el carácter plástico de los dioses griegos y por tanto, de la libertad griega.

En esta parte me interesa, entonces, pensar cómo el espíritu se hace obra de arte, acercarme a pensar cómo se da la idealización de la materia, qué pasa en el espíritu cuando se produce *como* escultura, o como poesía; en esta parte intento adentrarme en el proceso mismo del espíritu para materializarse como una obra artística.

Finalmente, el quinto y último capítulo, está dedicado a tratar la tesis *del carácter pasado del arte* que Hegel plantea en su estética. Lo que me interesa explicar es qué significa que el arte sea una cuestión del pasado en la vida del espíritu, más allá del sentido apocalíptico que se le ha dado a este planteamiento. Expongo, entonces, en qué consiste la disolución del ideal griego y de la verdad del arte como mundo histórico, redondeando, de este modo, todo el problema. Asimismo, tomo como punto de partida este tema para plantear algunas preguntas, que constituyen ya las conclusiones, sobre el mismo carácter histórico del arte que Hegel fundamenta. Me pregunto, entonces, si es posible pensar la verdad del arte más allá de los dioses griegos, o sea, más allá de la historia. ¿El arte se *agota* en la historicidad? ¿Hemos de resignarnos a que la belleza se haya ido para siempre con los dioses griegos? ¿Dónde queda la verdad del *instante* estético en el que parece actualizarse y vivificarse el arte? ¿Dónde queda para el arte el tiempo de lo poético que no es el tiempo histórico? Con esto, no pretendo plantear una alternativa a la estética de Hegel ni a la verdad histórica que se fundamenta en ella, sino tan sólo vislumbrar un punto a partir del cual sea posible pensar la *vida* del arte, su verdad más allá de lo que parece confinarla a un lugar secundario en la vida del espíritu.

Heidegger dijo que las *Lecciones sobre la estética*, son la reflexión más comprensiva (por haber sido pensada desde la metafísica) que tiene Occidente sobre la esencia del arte. Una esencia que, para Hegel, es histórica. Hegel fundamentó filosóficamente la verdad histórica del arte, es decir, con su estética logró mostrar conceptualmente la esencia histórica del arte, dar cuenta del porqué es constitutivo de nuestra existencia histórica. La estética de Hegel es un esfuerzo por pensar la emergencia del arte en la historia del espíritu, pensar por qué es parte de la historia de la humanidad, por qué hay arte, qué *es* el arte. La estética de

Hegel es un monumental esfuerzo por develar con el pensamiento la esencia espiritual del arte y de la belleza, es decir, por dar una respuesta absoluta al enigma que es la belleza; es un esfuerzo del pensamiento por penetrar en el escurridizo resplandor de lo bello, por transitar lo que en primera instancia parece intransitable. La estética de Hegel es la afirmación de que es posible tener un conocimiento absoluto de la verdad del arte, y en esta medida, de que el arte es una vía de acceso a la verdad última del mundo.

PRIMERA PARTE

EL SISTEMA Y LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

CAPÍTULO 1. EL CAMINO AL ABSOLUTO: EL SISTEMA COMO DESPLIEGUE DE LA IDEA

Arriesgarse a pensar. Afrontar la existencia pensando su origen. Arriesgarse a pensar el fundamento último de *todo*, del *mundo* y de lo que estuvo antes del mundo; darle un fundamento al fondo del que surge y se origina todo; ir al abismo para llenarlo con fundamentos. Descender a las profundidades hasta llegar a las raíces, a las razones últimas, a la *idea*. Recorrer el camino, adentrarse y perderse en él, ir desentrañando su entramado hasta llegar a conocerlo. Alumbrar lo oculto, iluminar la oscuridad sin eliminarla. Conocer el enigma y esclarecer el camino hacia él; sistematizar ese camino.

Esto es la filosofía de Hegel; es el pensamiento de esa esencia última constitutiva de todo, de Dios, de la idea; es el camino de descenso y ascenso al absoluto. Es el pensamiento que hace de ese camino un sistema científico. El fin de su filosofía, en tanto que fue ésta el modo de asumir su existencia, es, como él mismo dijo, “el conocimiento científico de la verdad, el camino más difícil, pero el único que puede tener interés y valor para el espíritu.”⁶ Hegel asumió la búsqueda y la realización filosófica de la verdad, no como una tarea meramente intelectual y erudita, sino como una tarea vital, que no sólo le daba sentido a su vida sino a la vida humana; pensar, y pensar filosóficamente, significaba asumir una responsabilidad con la humanidad. Así pues, el propósito que definió el proyecto de Hegel, y al cual dedicó todo lo que hizo, fue hacer del saber filosófico el auténtico acceso a la verdad, o sea, convertirlo en un saber científico y sistemático. Dice: “Contribuir a que la filosofía se aproxime a la forma de la ciencia -a la meta en que pueda abandonar su nombre de *amor al saber* y sea *saber efectivamente real*-: eso es lo que yo me he propuesto.”⁷

⁶ G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, trad. de Ramón Valls Plana, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p.60.

⁷ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. de Antonio Gómez Ramos, Madrid, Abada Editores/Universidad Autónoma de Madrid, 2010, p.59. Las cursivas son de Hegel.

Con su filosofía Hegel quiso abrir un camino para penetrar en lo que parece impenetrable, quiso clarificar el camino de la aprehensión de la verdad, por eso resulta absurdo condenar que su lenguaje filosófico sea difícil. Hegel quiso *crear*, encontrar, los conceptos con los que se nombraba la realidad que pensaba, hacer salir los conceptos de ella, traducirla al pensamiento filosófico, es decir, dejarla hablar, presentar la idea, que sólo se muestra a través de la razón, tal como *ella* se muestra. Su afán de transparentar con el concepto no es el de hacer fácil lo que es difícil, sino el de mostrar lo difícil como tal, de transparentar el camino como tal, con todo lo inextricable que es. Hegel quiso devolverle al hombre la confianza en su razón, en su capacidad de pensar y de alcanzar la verdad con su pensamiento, pero no haciendo una caricatura ni de la razón, ni de la vida, ni de la verdad, sino asumiéndolas con toda la oscuridad y la luz que son. En este sentido, no se trata de confundir la falta de disposición para pensar, con la total oscuridad y falta de claridad de un pensador; Hegel es claro y por eso es difícil. Para acercarse a su pensamiento (y de hecho, a cualquier pensamiento, sea filosófico o no), debe asumirse la responsabilidad de *pensar*, de volver una y otra vez sobre lo ya recorrido, saber ver los nuevos resquicios que se iluminan, pero también los nuevos aspectos con los que se presenta lo ya visto, y que hacen el camino más y menos comprensible a la vez. Asumir la responsabilidad de pensar la filosofía de Hegel, implica intentar acercarse al abismo al que él se adentró para pensar lo que pensó. Leer a Hegel es una experiencia del pensamiento, en un sentido profundo.

Para Hegel era posible alcanzar el conocimiento absoluto de la verdad, porque el espíritu había llegado a ese momento; alboreaba una nueva fase de su desarrollo que era la del mundo que debía realizarse conforme a la verdad filosófica.

No es difícil ver, por lo demás, que nuestro tiempo es un tiempo de parto y de transición hacia un período nuevo. El espíritu ha roto con el mundo anterior de su existencia y de sus representaciones, y está a punto de arrojarlo para que se hunda en el pasado, está en el trabajo de reconfigurarse. Ciertamente es que él nunca está en calma, sino que está prendido en un permanente movimiento hacia adelante. Pero, igual que en el niño, después de una larga alimentación silenciosa, la primera respiración interrumpe -en un salto cualitativo- la parsimonia de aquel proceso que sólo consistía en crecer, y entonces nace el niño, así, el espíritu que se está formando madura lenta y silenciosamente hacia la nueva figura, disuelve trozo a trozo la arquitectura de su *mundo* precedente, cuyo tambalearse viene indicado sólo por unos pocos síntomas sueltos; la frivolidad y el tedio que irrumpen en lo existente, el barrunto indeterminado de algo desconocido, son los emisarios de que algo otro está en marcha. Este paulatino desmoronarse que no cambiaba la fisonomía del todo se ve interrumpido por el amanecer, un rayo que planta de golpe la conformación del nuevo mundo.⁸

⁸ *Ibidem.*, pp.65-67. Las cursivas son de Hegel.

Así pues, al hacer del saber filosófico el saber científico de la verdad, Hegel no sólo realizaba efectivamente la filosofía, sino, en esta medida, el espíritu de su mundo. Sin embargo, como dice, un edificio no está terminado cuando sólo se han puesto sus bases, hace falta levantarlo y ésta era la tarea que le quedaba por realizar, llevar a la efectividad el espíritu que emergía, o sea, *crear* el mundo.

La afirmación de su tiempo como el momento privilegiado de irrupción de un nuevo mundo, no era exclusiva de Hegel sino que era parte del ánimo de su época. Desde su juventud, tanto él como Schelling y Hölderlin, pensaban su tiempo como el punto de tensión entre el fin y el nacimiento de un nuevo período de la historia. Su entusiasmo, como es sabido, se alimentaba tanto de la efervescencia y el impulso de renovación que seguía provocando la Revolución francesa, como de la *otra* revolución que había significado la filosofía kantiana.

Kant era para los jóvenes Schelling y Hegel, la *aurora* del nuevo mundo, es decir, era la luz que iluminaba un comienzo, pero también, y en esta medida, era sólo el preludeo del día, la pauta para su realización. “La filosofía no se halla aún terminada. Kant ha dado los resultados, las premisas siguen faltando. ¿Y quién puede comprender resultados sin premisas? (...) ¡Tenemos que ir más lejos con la filosofía!”⁹ Escribió Schelling a Hegel en 1795, describiendo con ello la tarea que le dio origen y dirección a sus proyectos filosóficos, pues precisamente en donde encontraron una posibilidad de ser, fue -siguiendo el camino ya iniciado por Fichte- en la búsqueda de los principios de la filosofía, es decir, en la búsqueda de los fundamentos de la cientificidad de su saber, y con ello, de todo el saber humano. Se trataba de ir a las raíces de la capacidad de razonar del ser humano, de indagar en las profundidades de aquello que lo diferencia ontológicamente, y con ello comprender cómo y por qué puede proyectar, *crear* y trans-formar un *mundo* conforme a su razón (que era la posibilidad que había abierto la revolución). Se trataba de encontrar aquel punto en el que el hombre se re-uniera con lo absoluto y pudiera realizarlo en el mundo.

La forma que Hegel encontró para responder a este entusiasmo, que se convirtió en una de las necesidades de su mundo, fue su sistema filosófico. La grandeza y originalidad de Hegel no consisten en haber hecho algo fuera de las exigencias e interpelaciones de su

⁹ G.W.F. Hegel, “Correspondencia de Hegel con Hölderlin y Schelling (1794-1795)” en *Escritos de juventud*, trad. de José María Ripalda y Zoltan Szankay, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978, p.53.

realidad, en haberse “adelantado a su tiempo”, sino en lo contrario, en haber asumido la responsabilidad de crearlo. Hegel llevó a cabo lo que dijo que debía hacer la filosofía: “*aprehender en pensamientos el propio tiempo.*”¹⁰

Sin embargo, para Hegel convertir la filosofía en saber científico, y con ello alcanzar el saber de la verdad, no sólo realizaba efectivamente el espíritu de su tiempo, sino el espíritu de todos los tiempos, y a través de él, el fin último de Dios. El espíritu había llegado al momento en el que le era posible conocer totalmente a Dios, y con ello, hacer que Dios se conociera a sí mismo. Llevar su tiempo a la comprensión de sí en la filosofía, era llevar a Dios a la comprensión absoluta de sí mismo a través del concepto; Dios se conocería en el conocimiento del espíritu, y así llevaría a cabo el fin último de todo. Ésta es para Hegel la auténtica necesidad de un sistema de la filosofía, no se trataba sólo de una responsabilidad con su mundo, sino con el fundamento del mundo.

El sistema de Hegel es, entonces, la exposición del camino por el cual lo absoluto se conoce a sí mismo; la exposición de *todo* el proceso en que consiste la constitución y el conocimiento científico de la verdad. Hegel logró concretar por primera vez estas intenciones científico-sistemáticas en la *Fenomenología del espíritu*, pues fue en esta obra donde le dio forma filosófica a sus intuiciones y preocupaciones originarias; en ella logró crear un modo de *decir* sus pensamientos, un lenguaje filosófico propio que siguió trabajando toda su vida. En la *Fenomenología* Hegel se creó a sí mismo, se *definió* al definir las bases de su pensamiento filosófico; por eso en ella ya están planteados los principios de su filosofía como sistema; no sólo es posible encontrar su contenido, sino su sentido mismo como sistema, su método. No hay nada que haya tratado en sus obras y lecciones posteriores, que no haya estado ya planteado en la *Fenomenología*.¹¹

No obstante, como es sabido, Hegel llevó a cabo la exposición completa del sistema sólo en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Es aquí donde logró concretar su voluntad

¹⁰ G.W.F. Hegel, *Fundamentos de la filosofía del derecho*, trad. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Leviatán, 2015, p.58. Las cursivas son de Hegel.

¹¹ Incluso el llamado “Sistema de Jena” (conformado por una metafísica, una lógica, una filosofía de la naturaleza, y una filosofía del espíritu), que podría tomarse como la primera tentativa de Hegel para organizar su pensamiento sistemáticamente, encontró su solidificación en la *Fenomenología*, pues en ésta, todo su camino hasta entonces recorrido halló fundamento filosófico; en ella contuvo, condensó y desarrolló sus pensamientos y propuestas anteriores.

científica, pues expuso y fundamentó su filosofía como sistema; es decir, en ella Hegel sentó los cimientos conceptuales que sostienen su pensamiento filosófico. Fue la base de sus obras y lecciones posteriores, que, en este sentido, tenían el objetivo de desarrollar cada una de las partes del sistema que en ella se encontraban abreviadas. Esto es lo que se explicita en el nombre que Hegel le dio en alemán: *Grundriß*, y que, como él explica, da cuenta del sentido panorámico y total, pero no exhaustivo, del contenido. Como anota Ramón Valls Plana, *Grundriß* proviene de la terminología de la arquitectura, y hace referencia a los planos de un edificio que sirven de guía para su construcción.¹² La *Enciclopedia*, entonces, no es un manual de clases o un libro de texto, sino que contiene los fundamentos (*Grund*) de todo el sistema; es, ni más ni menos, que la demostración misma del saber filosófico como saber científico y por lo tanto, sistemático de la verdad, o sea, la realización efectiva de la filosofía como sistema.

Sin embargo, esto no significa que Hegel haya hecho de su sistema un bloque cerrado, rígido, e irrefutable, sino todo lo contrario. Hegel nunca consideró terminado su sistema, siempre volvió a él una y otra vez, re-visándolo, y re-haciendo lo que aún permanecía en la *abstracción*. La *Enciclopedia* tuvo tres ediciones (1817, 1827 y 1830), la *Ciencia de la lógica*, que es la obra cumbre de la metafísica de Hegel, estaba siendo revisada por él para una segunda edición, lo mismo que la *Fenomenología*. Sus lecciones, de filosofía del arte, de la historia, de la religión y de historia de la filosofía, nunca fueron las mismas, su contenido siempre estuvo en constante reelaboración. Como ya he mencionado, la imagen del sistema de Hegel como una estructura cerrada y sin escollos, se construyó tras su muerte, en parte, a raíz de la edición de sus lecciones que algunos discípulos llevaron a cabo con la explícita intención *completar* su sistema.

En la *Enciclopedia* se expone todo el sistema porque se despliega todo el camino de la idea para alcanzar el conocimiento absoluto de sí misma. El sistema fue el modo que Hegel encontró para traducir y dar cuenta de este camino, de la dinamicidad esencial de la verdad y del pensamiento; lo que Hegel hace sistema es la vida del pensamiento. Precisamente, en dar cuenta de esta vida es en donde descansa la científicidad de la filosofía, es lo que le hacía falta para ser ciencia, para ser saber efectivo de la verdad. Se trata de dar cuenta del

¹² Vid. N. del T., en G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas... op.cit.*, p.81.

conocimiento de la verdad como lo que es, un proceso vivo. La imagen de la filosofía de Hegel como una estructura inmóvil y cerrada es, por tanto, contraria a su esencia; el sistema no es una armadura artificial con la que se cubra su contenido, sino que es lo que lo transparenta, es el modo como se da el desenvolvimiento de la idea. Por eso dice Hegel que “lo verdadero sólo en cuanto sistema es efectivamente real.”¹³

En este sentido, “lo verdadero es el devenir de sí mismo, el círculo que presupone su final como su meta y lo tiene en el comienzo, y que sólo es efectivamente real por llevarse a cabo y por su final.”¹⁴ La verdad es un proceso, un desarrollo; no es algo dado de antemano, petrificado y muerto, sino por el contrario, es vida, es movimiento, es su propio proceso de formación. La verdad no es, sino que *va siendo, es* en tanto que *va siendo*, en tanto que se va desplegando a sí misma en sus formas de existencia; es la acción de irse conformando hasta llegar a su forma absoluta. La idea, la verdad, no es un hecho acabado desde el inicio, una esencia inmutable que sea de una vez y para siempre, sino que tiene que *realizarse*, conocerse.

El conocimiento de la verdad es una tarea, es un *trabajo* que requiere esfuerzo, es un camino de dolor, de negación, de falsedad. Lo verdadero es por lo que hay que padecer para alcanzar, no es lo que sólo se obtiene de golpe acabada y completamente, como, para Hegel, afirmaban los románticos. La verdad no es el rayo que ataca y paraliza, que sólo se recibe (pasivamente), sino aquello por lo que se lucha, que impulsa a moverse para buscarla; la verdad tiene que comprenderse, razonarse, no sólo recibirse y contemplarse. El conocimiento de la verdad es el enfrentamiento con lo negativo, con el error, con la duda, pero no la duda meramente epistemológica, sino la duda ontológica; la verdad nunca es sólo una cuestión teórica. Si se quiere ir al absoluto, si se quiere conocerlo, se debe recorrer, como dice Hegel, un *camino de desesperación*, de error, porque ese camino, que es el conocer mismo, es lo que *es* el absoluto. Para llegar a la verdad se tiene que caer en la equivocación y luchar por salir de ella, recordar y rehacer todo el camino andado, ser consciente de él para volver a llegar a otro resultado; asumir la destrucción de la certeza y, a partir de ella, levantar otro

¹³ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu... op.cit.*, p.79.

¹⁴ *Ibidem.*, p.73.

suelo hasta llegar al definitivo. La verdad no es inmediata, sino por el contrario, es lo mediato, lo que se forma por la *mediación* que realiza el sujeto.

Así pues, “lo verdadero es el todo. Pero el todo es sólo la esencia que se acaba y completa a través de su desarrollo. De lo absoluto ha de decirse que es, esencialmente, *resultado*, y que hasta al *final* no es lo que es en verdad; y en esto justamente consiste su naturaleza: en ser algo efectivo, ser sujeto, o en llegar a ser él mismo.”¹⁵ La verdad sólo se obtiene hasta el final de todo su proceso de comprensión, y por ello, es ese mismo proceso. Este todo por el que la idea se va conformando y conociendo a sí misma, es el sistema; todo este desarrollo, todas sus etapas, son las que Hegel sistematiza. Dar cuenta filosóficamente de la verdad es dar cuenta no sólo de los resultados, sino en esta misma medida, de todo el proceso de su pensamiento, en esto consiste su auténtico conocimiento científico. Para Hegel, la filosofía que fuera ciencia, que aspirara a conocer la verdad científicamente, debía dar cuenta de ella como proceso, por eso, la filosofía científica sólo puede ser sistemática. Con esto se demostraría que la filosofía es la única ciencia que es lo mismo que su método; aquí tendría su comprobación aquello que se afirmaba desde Aristóteles, de que a la filosofía sólo se accede filosofando; la pregunta de qué es la filosofía sólo puede responderse filosofando, no acudiendo a otra ciencia o a otro medio. Esta identidad entre el qué y el cómo es una prueba de la científicidad del saber filosófico.

El sistema de Hegel es, entonces, una exposición interna de la verdad, su esclarecimiento desde dentro, desde las entrañas de su conocimiento; es una autoexposición de la idea. De este modo, la ciencia no es más que *experiencia*, es la experiencia de la verdad, la cual, contrario a lo que se piensa o quisiera, no es placentera o llena de felicidad, sino por el contrario, es la experiencia del fundamento de todo, de ese fondo que es luz, pero también oscuridad. Ir a las raíces de la verdad es vivir la experiencia de lo negativo. Para ser científica, entonces, la filosofía debía adentrarse y asumir ese camino de oscuridad, reconocerlo como propio. Caminar ese camino, no ya sólo describirlo extraña y frívolamente, sino *exponerlo*, ser ese mismo camino, porque sólo de este modo lo absoluto dejaría de parecer algo que se encuentra más allá del sujeto, más allá del ser humano; sólo de ese modo se dejaría de suponer la existencia de Dios por no poder comprobarla con el conocimiento, se dejaría de hacer *como*

¹⁵ *Ibidem.*, p.75. Las cursivas son de Hegel.

si se conociera a Dios (Kant), y se haría posible efectivamente su conocimiento. Conocer absolutamente a Dios, que Dios se conozca absolutamente a sí mismo, es el fin del sistema de Hegel; “se trata, ni más ni menos, que de aprehender y expresar lo verdadero no como *substancia*, sino, en la misma medida, como *sujeto*.”¹⁶

La sustancia que llega a realizarse efectivamente como sujeto es la idea que ha alcanzado el saber absoluto de sí misma, y con ello ha abandonado su abstracción a través de su proceso, es decir, ha llegado a ser concreta. Lo absoluto, dice Hegel, sólo es lo concreto, no lo abstracto. El sistema, entonces, es el camino de concreción de la idea, el camino a través del cual va liberándose de su abstracción, esto es, de su ininteligibilidad, y se va realizando como saber comprensible, real. La sustancia que es sujeto es el fundamento revelado al pensamiento, conocido por el espíritu, y en esta medida, la sustancia que llega a saberse a sí misma absolutamente a través del espíritu. Se trata de borrar todo resquicio por el que se escapa la confianza en la razón, en su poder de conocimiento de la verdad. Se trata de convertir la metafísica en lógica, de establecer la igualdad entre el ser y el pensar, o, en otras palabras, entre el sujeto y el objeto. En la conversión de la metafísica en lógica se sintetiza el proyecto filosófico de Hegel, sus intenciones científicas de aprehender la totalidad.

La conversión de la metafísica en lógica que lleva a cabo el sistema de Hegel, significa que la idea, esa *arché* constitutiva de todo, se agota y transparente en el conocimiento lógico-conceptual de la filosofía. Con esto, la idea vuelve a sí misma, re-aprehende absolutamente lo que en el inicio de su camino era abstracto. El camino de la idea, entonces, es un camino de *restauración*. En este sentido, “el resultado es lo mismo que el comienzo sólo porque el comienzo es fin; -o bien, lo efectivamente real es lo mismo que su concepto solamente porque lo inmediato, en cuanto fin, tiene en sí mismo al sí-mismo o la efectividad pura. El fin ejecutado, o lo efectivamente real que existe es el movimiento y el devenir desplegado.”¹⁷ En el sistema “el principio ha dado a luz el final”¹⁸, porque el camino no es más que el despliegue dialéctico de ese principio, de lo que era sólo *en sí*, y que se va realizando en su desenvolvimiento. El final no es más que el principio devenido, la *actualización* de lo que

¹⁶ *Ibidem.*, pp.71-73. Las cursivas son de Hegel. Como es sabido, con esto, que Hegel menciona varias veces en la *Fenomenología*, explicita su intento de *superar* (*Aufheben*) y unificar las filosofías de Spinoza y de Kant.

¹⁷ *Ibidem.*, p.77.

¹⁸ Alejandra Pizarnik, “El despertar”, en Miguel Ángel Flores, *Alejandra Pizarnik. Antología poética*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Coordinación de difusión cultural, 2010, p.14.

sólo estaba en *potencia* en un inicio; por eso es sólo hasta el final que ese principio se reconoce, se hace *para sí*.

En este sentido, la filosofía como saber científico y sistemático, es un círculo, o, más bien, un *círculo de círculos*.¹⁹ La totalidad se realiza sólo con el cumplimiento de las etapas que componen su devenir, y que, por ser sus momentos, son ellos mismos totalidades. No sólo se trata de un gran ciclo, sino de la realización de varios ciclos, de manera que, la filosofía como saber efectivamente real es, esencialmente, un saber *enciclopédico*; no es casual que Hegel haya nombrado a la totalidad de su sistema una *enciclopedia*. Por eso decía que la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* es ella misma la exposición de la filosofía como ciencia, la realización efectiva del saber filosófico. El todo no es una suma de fragmentos, una mera acumulación de partes inconexas en sí mismas que sólo se juntan sin re-unirse realmente, sino que la totalidad es unidad; *todo es uno* (*Hén kai pan*). El sistema es la re-unión, el conjunto de los momentos que constituyen el devenir de la idea, en él, lo que es esencialmente uno se vuelve a unir; la unidad se restaura. Las partes *son* la totalidad, no son ni tienen sentido sin el sistema, ni éste sin ellas, del mismo modo en que el árbol no es sin sus ramas, ni éstas tienen existencia más que como ramas *de* un árbol. Así pues, el sistema se compone de tres partes principales:

“I. La *lógica*, ciencia de la idea en sí y para sí.

II. La *filosofía de la naturaleza*, como ciencia de la idea en su ser-otro.

III. La *filosofía del espíritu*, como ciencia de la idea que regresa a sí desde su ser-otro.”²⁰

Lo que hay en cada parte no es más que la idea bajo una determinación particular, es decir, bajo una existencia cada vez más concreta. Cada parte, en tanto que totalidad, es un devenir propio, un ciclo, que conduce a la siguiente forma; de este modo, las partes se suceden dialécticamente hasta llegar al final, que es desde donde se reconstruye todo el sistema. Así pues, éste sólo puede ser el camino de la idea visto retrospectivamente, por eso cada etapa ya se ha hecho ciencia, porque la idea ha llegado a ser filosofía (si no, no habría sistema); lo que hay cuando se vuelve hacia su existencia natural, es *filosofía de la naturaleza*,

¹⁹ G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas... op.cit.*, §15, p.117.

²⁰ *Ibidem.*, §18, p.120. Las cursivas son de Hegel.

el saber conceptual de ese momento. El sistema es la memoria ontológica de la idea. La filosofía es el crepúsculo del camino de Dios y del espíritu; por eso, como dice Hegel, la lechuza de Minerva sólo alza su vuelo al atardecer, pintando su gris sobre gris, es decir, recorriendo todo su andar, concibiéndolo, recogiénolo en su memoria, y así actualizándolo.

La *Ciencia de la lógica* es el pensamiento de la idea que se encuentra en unidad e identidad absoluta consigo misma, es decir, del pensamiento puro. En ella se trata la idea abstracta porque aún no se ha escindido para concretarse en sus formas de existencia, por eso dice Hegel que la lógica es la exposición de lo que es Dios antes de la creación de la naturaleza y del espíritu finito. Como mencioné arriba, la unión entre el ser y el pensar en la que Hegel fundamenta su filosofía, y sobre todo, su lógica, significa que las categorías lógicas que desarrolla en esta ciencia no son sólo categorías del pensamiento, sino categorías del ser, su devenir explica no sólo procesos del pensamiento, sino los procesos de la realidad efectiva.

Sin embargo, como se ha visto, la identidad de la idea consigo misma no es algo inmediato, sino que tiene que conformarse. La idea, entonces, se desgarrar por su propia voluntad y se da por sí misma existencia primero en la naturaleza. La idea que se niega es la idea que existe como naturaleza. En la naturaleza no hay nada más por conocer que la idea, pero en su forma exterior; la naturaleza es el ser-otro de la idea, es el terreno de la necesidad, de lo inconsciente, es decir, de lo *todavía no* consciente, pero que tiene tendencia a serlo (en su próxima forma).

La recuperación de la identidad perdida de la idea se da en su existencia como espíritu. La idea, en sí misma esencia lógica, sólo puede saber de sí a través de lo que tiene *logos*, o sea, a través del espíritu. El espíritu *es* pensamiento, o más concretamente, pensamiento racional, *razón*. La idea que existe como espíritu es la razón, el libre pensamiento racional. “La razón es la percepción de la idea; etimológicamente es la percepción de lo que ha sido expresado (Logos), de lo verdadero. La verdad de lo verdadero es el mundo creado. Dios habla; se expresa a sí mismo, es la potencia de expresarse, de hacerse oír. Y la verdad de Dios, la copia de Dios, es la que se percibe en la razón.”²¹ El destino de la idea es saberse, pensarse a sí misma, y esto sólo lo realiza a través del espíritu, que *es* actividad pensante;

²¹ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. de José Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp.78-79.

cuando el espíritu piensa, Dios se está pensando a sí mismo. El nacimiento, crecimiento y muerte de una planta también es manifestación de la idea, sin embargo, la planta no es consciente de su desarrollo, y por lo tanto, la vida no se sabe a sí misma en ella, se es exterior. En cambio, en la vida del espíritu, esencialmente autoconsciente, Dios se sabe a sí mismo y se recupera después de su alienación en la vida natural.

La existencia del espíritu consiste en tenerse a sí mismo por objeto. El espíritu es, pues, pensante; y es el pensamiento de algo que es, y el pensamiento de qué es y de cómo es. El espíritu sabe; pero saber es tener conciencia de un objeto racional. Además el espíritu sólo tiene conciencia por cuanto es conciencia de sí mismo, esto es: sólo sé de un objeto por cuanto en él sé también de mí mismo, sé que mi determinación consiste en que lo que yo soy es también objeto para mí, en que yo no soy meramente esto o aquello, sino que soy aquello de que sé. Yo sé de mi objeto y sé de mí; ambas cosas son inseparables. El espíritu se hace, pues, una determinada representación de sí, de lo que es esencialmente, de lo que es su naturaleza. Sólo puede tener un contenido espiritual; y lo espiritual es justamente su contenido, su interés. Así es como el espíritu llega a un contenido. No es que encuentre su contenido, sino que se hace su propio objeto, el contenido de sí mismo. El saber es su forma y su actitud; pero el contenido es justamente lo espiritual. Así el espíritu, según su naturaleza, está en sí mismo; es decir, es libre.²²

El espíritu es fuerza creadora; es pensamiento que se piensa a sí mismo, y por ello, que se engendra a sí mismo; el espíritu es su propio producto, él se produce y re-produce a sí mismo, no es sólo el producto resultante, sino la misma actividad de la que resulta. En esta medida, el espíritu es esencialmente *conocimiento de sí mismo*; éste es el fin de todo su despliegue, el saber absoluto de su esencia libre. El espíritu crea el *mundo*, y el mundo es el objeto en el que se conoce a sí mismo. Ni las plantas ni los animales tienen mundo, sólo el hombre crea su mundo, porque es el único ser que tiene espíritu; el espíritu, entonces, se *encarna* en el ser-humano. Como dice Hegel en numerosas ocasiones en sus obras, “el hombre es un ser *pensante*; en esto se distingue del animal.”²³ Lo que hace ser-humano al hombre es el espíritu. “El terreno del espíritu lo abarca todo; encierra todo cuanto ha interesado e interesa todavía al hombre. El hombre actúa en él; y haga lo que quiera, siempre es el hombre un ser en quien el espíritu es activo.”²⁴ Sólo el hombre es espíritu, es esto lo que constituye su diferencia ontológica con los demás seres.

El espíritu, entonces, es lo que hace cognoscible a Dios para los hombres, lo que hace que traspasen su finitud y se eleven al conocimiento de la verdad, al *infinito*, que es el saber absoluto. Este saber a través del cual la idea se hace cognoscible sólo fue dado al hombre.

²² *Ibidem.*, p.62.

²³ *Ibidem.*, p.41. Las cursivas son del texto.

²⁴ *Ibidem.*, p.59.

Así pues, la restauración de la sustancia como sujeto que consume el sistema es, en última instancia, una reconciliación ontológica del hombre con su fundamento.

Sin embargo, la recuperación de la idea no es inmediata, sino que se realiza conforme al proceso de conocimiento propio del espíritu, el cual se despliega en tres momentos principales que, a su vez, tienen un desarrollo interno particular: el espíritu subjetivo, el espíritu objetivo, y el espíritu absoluto.

El despliegue del espíritu subjetivo es el desarrollo de la subjetividad, pero sólo de manera abstracta, pues ésta aún no se ha conocido en su despliegue como una objetividad. En este sentido, es el espíritu que sólo se sabe *en-sí* como espíritu, que no ha objetivado su libertad, y por ello, ésta no le es todavía *para-sí*. Es el terreno de la antropología, que se ocupa del alma humana; de la fenomenología del espíritu, que tiene por objeto todas las fases de la conciencia,²⁵ y, finalmente, de la psicología, que se dedica a pensar el querer (alma) y saber (conciencia) humanos.

Cuando el espíritu trasciende su interioridad y se exterioriza en la acción, es decir, cuando *pone* su esencia como objeto y la despliega, pasa al siguiente momento que es el espíritu objetivo. En este momento, el espíritu es pensamiento creador que se desdobra en un *mundo*; el espíritu *crea* un *mundo*, ya no es sólo libre *en-sí*, sino que ejerce su libertad creando; el *mundo*, entonces, es expresión de la libertad del espíritu. El espíritu sale de su individualidad y se enfrenta a otras individualidades, es el *yo* que se vuelve *nosotros*. En este sentido, el proceso del espíritu objetivo es el desarrollo de la autoconciencia del sujeto, por la que se constituye como una realidad intersubjetiva. Éste es el terreno del que se ocupan el Derecho, la Moralidad, y la Eticidad, pero también la historia universal, que, de este modo, se ubica en el tránsito del espíritu objetivo al absoluto.

²⁵ Como es sabido, cuando Hegel concibió la *Enciclopedia*, más de diez años después de la publicación de la *Fenomenología*, la estructura, y con ello el contenido del sistema, había cambiado en su pensamiento y ésta había dejado de ser la introducción al sistema, para convertirse en sólo una parte de la primera sección de la Filosofía del espíritu, la dedicada al desarrollo de la conciencia subjetiva. Esto da cuenta de lo que decía más arriba de que el sistema de Hegel siempre estuvo en constante construcción, nunca fue un bloque cerrado e inmutable, como lo quisieron mostrar sus discípulos tras su muerte. Sin embargo, como he dicho también, la *Fenomenología* es más que esto, pues es la obra fundamental del sistema de Hegel, en ella sentó los fundamentos que posteriormente solidificó y desarrolló en la *Enciclopedia* y en sus demás obras.

El espíritu absoluto es la culminación del sistema. Es el momento que despliega el saber absoluto del espíritu, y en esta medida, el saber absoluto de la idea. En esta fase final el espíritu conoce su esencia, se sabe como la existencia de la libertad racional, como sujeto y objeto, y por ello, como pensamiento libre y creador. De este modo, los dos momentos anteriores, el subjetivo y el objetivo, constituyen el espíritu finito, y el momento absoluto, constituye el espíritu que ha llegado a ser infinito. Así pues, la esfera del espíritu absoluto comprende los modos en que el espíritu accede a la conciencia de la verdad, la cual también es un proceso progresivo que se despliega en tres formas: el arte, la religión, y la filosofía. El espíritu primero intuye, es decir, tiene conciencia intuitiva de la verdad en el arte; después se representa la verdad a través del saber religioso, y finalmente, accede al concepto de la verdad por el saber filosófico, que es la consumación del sistema. En el saber conceptual de la filosofía, la idea se hace completamente comprensible para sí misma y para el espíritu, y con ello se restaura absolutamente; lo absoluto se hace concepto. Sólo en el arte, la religión y la filosofía, el espíritu conoce su ser, y el hombre sabe lo que es en tanto que ser humano, sabe de su humanidad.

Con el arte, la religión, y sobre todo con la filosofía, la idea concluye su camino de autoconocimiento, y con ello, concluye el sistema. La idea es consciente de la totalidad de su proceso, de sí misma como pensamiento puro y abstracto, de su exteriorización como naturaleza, y de su recuperación como espíritu; es decir, Dios, se conoce absoluta y conceptualmente en todas sus determinaciones y formas de existencia. Así pues, con el saber conceptual de la idea, el saber filosófico se hace *efectivamente real*, deja de ser un saber que sólo ama la verdad, y se convierte en un saber que la aprehende.

Con esto, he tan sólo señalado algunos puntos que iluminan el sentido general de la filosofía de Hegel como sistema científico; he delineado algunos de los conceptos y fines fundamentales sobre los que se sostiene todo su pensamiento, con el objetivo de alumbrar el camino hacia la filosofía del arte, ya que ésta forma parte del todo que es el sistema y sólo dentro de él puede comprenderse. Sin embargo, para adentrarme en su análisis y, sobre todo, en el pensamiento de mi problema, la verdad histórica del arte, aún resulta necesario abrirme paso por la filosofía de la historia de Hegel, pues no es posible pensar el carácter histórico de la verdad del arte, sin saber qué es lo histórico. Así pues, en lo que sigue trazaré algunas

líneas que permitan pensar el sentido de lo histórico en el sistema, sobre todo en relación con la eticidad y el Estado, que son dos de las claves para comprender el contenido histórico de las obras de arte en la estética de Hegel.

CAPÍTULO 2. LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA: LIBERTAD, ETICIDAD Y ESTADO

La idea que existe y se despliega como libertad en la realidad espiritual, es la historia universal. La realidad espiritual de la libertad es la historia. No hay otro suelo desde el cual el espíritu pueda conocerse a sí mismo y conocer la verdad, más que el de la historia; la única realidad en la que el espíritu puede desplegar su esencia, puede *ser* libre, es la realidad histórica; la historia es el lugar de la libertad humana. En este sentido, en la historia el hombre desarrolla su esencia racional y así se hace consciente de ella, es lo que le permite elevarse al conocimiento de sí mismo.

Con su filosofía de la historia, Hegel le dio un fundamento a la realidad histórica y a la verdad histórica de la existencia. En ella, Hegel piensa lo que *es* histórico, la constitución radical de la realidad histórica, se adentra en las fibras que conforman y sostienen la vida del hombre, en lo que lo hace ser histórico. Su filosofía, ya se vio, no se ocupa de nada más que de la verdad de todo lo que *es*, y éste es el fin desde el cual debe entenderse su filosofía de la historia.

En ella, entonces, Hegel se pregunta por la dimensión histórica de la idea, de *lo que es*. Por eso, en su filosofía la historia tiene un carácter ontológico, es parte del devenir total de la idea, es una de las manifestaciones en las que se realiza. Dice Hegel:

... la historia universal representa el plan de la Providencia. Dios gobierna el mundo; el contenido de su gobierno, la realización de su plan, es la historia universal. Comprender ésta es la tarea de la filosofía de la historia universal, que se basa en el supuesto de que el ideal se realiza y de que sólo aquello que es conforme a la idea tiene realidad.²⁶

La historia es una forma en que Dios se revela al pensamiento; todo lo que se presenta en la historia de la humanidad es el despliegue de la idea.

²⁶ *Ibidem.*, p.78.

Éste es el contenido verdadero de la historia, en esto consiste su verdad, la cual, de acuerdo con el sistema, sólo puede ser comprendida por la filosofía, pues la verdad de Dios, ya se vio, sólo es accesible absolutamente al saber filosófico; sólo por el concepto es que Dios se puede conocer a sí mismo como historia. De este modo, la historia universal sólo puede ser una *filosofía de la historia*, o una *historia universal filosófica*, como también la llama Hegel. En este sentido, el fin de la filosofía de la historia (como lo es, de hecho, el de todo el sistema) es demostrar y justificar la existencia de Dios, en este caso, en la realidad histórica; por lo que, dice Hegel, la consideración filosófica de la historia no puede ser más que una *Teodicea*.

La historia universal, entonces, no es más que el producto de la voluntad de Dios, esto significa que en la historia se expresa el fundamento de todo, la razón última que explica el mundo. La historia no es producto del azar, ni de la contingencia, hay un porqué que justifica y sostiene la existencia de cada acontecimiento, de cada cultura, de cada acción que se muestra en ella. Dice Hegel: “Debemos buscar en la historia un fin universal, el fin último del mundo, no un fin particular del espíritu subjetivo o del ánimo. Y debemos aprehenderlo por la razón, que no puede poner interés en ningún fin particular y finito, y sí sólo en el fin absoluto.”²⁷ Toda la sucesión de pueblos, la decadencia de las culturas, la desaparición de mundos enteros y el nacimiento de otros, las guerras, las conquistas, la muerte, obedece a una razón, que no es, como dice Hegel, la de un hombre particular (pues la historia no trata de hombres particulares), sino que sólo es la razón divina. Esta razón divina, este porqué último de todo, es la voluntad de Dios. La historia para Hegel es “imagen y acto de la razón. (...) La historia universal es sólo la manifestación de esta única razón; es una de las figuras particulares en que la razón se revela.”²⁸ Corresponde a la filosofía de la historia encontrar esta razón divina, pues a lo racional sólo se puede acceder racionalmente. Es objeto de la filosofía de la historia desentrañar ese motivo último escondido en la multiplicidad que aparentemente ofrece la historia; ir a lo que está detrás de los meros hechos, y revelar la voluntad de Dios, conocer lo que parecería secreto.

²⁷ *Ibidem.*, p.44.

²⁸ *Idem.*

Ir a lo histórico, entonces, es ir más allá de lo contingente, de la multiplicidad, la diversidad y el azar que a primera vista se ofrecen al acercarse a la vida humana. Lo histórico no son los hechos en sí mismos, aislados y vistos en su singularidad, sino lo que les da existencia y sentido. Se trata de pensar lo que unifica a esa diversidad, lo que la hace ser, es decir, lo *universal*, lo uno en lo diverso, la razón de esa diversidad y multiplicidad. Lo histórico no es lo contingente, lo que pasa y se olvida, sino al contrario, es lo que permanece, la expresión de lo eterno, de la idea. Pensar filosóficamente lo histórico se trata de saber ver eso eterno que se presenta en lo particular, de ir a buscar a Dios.

Esta voluntad divina, la razón que sostiene y le da sentido a la historia universal, es la libertad. Es decir, la idea que se realiza en el terreno espiritual es la idea de la libertad humana. La historia universal, entonces, no es más que el proceso de realización de la libertad; la libertad es el motor de la historia porque es el motor del espíritu. Es éste el fin último que justifica toda la acción humana, por la que se explica no sólo la grandeza y el esplendor del espíritu, sino también toda la ruina, la miseria y la muerte por las que fue posible esa luz.

La historia universal, el camino de la libertad es, como lo pintó Delacroix (*La libertad guiando al pueblo*), una lucha, un conflicto a muerte, y es precisamente en esto donde radica su grandeza. La libertad es lo que, efectivamente, guía a los pueblos porque es lo único que guía al espíritu, es lo que lo hace creador del mundo, pero es también lo que lo hace destructor de él; la creación y la destrucción del mundo tienen el mismo origen. Es la libertad por la que han nacido y han muerto no sólo hombres, sino culturas, mundos enteros. El camino de la verdad, de Dios, no es el camino de la felicidad, como dice Hegel “la historia no es el terreno para la felicidad. Las épocas de felicidad son en ella hojas vacías.”²⁹ A través de ella, “sin exageración retórica, recopilando simplemente con exactitud las desgracias que han sufrido las creaciones nacionales y políticas y las virtudes privadas más excelsas o, por lo menos, la inocencia, podríamos pintar el cuadro más pavoroso y exaltar el sentimiento hasta el duelo más profundo e inconsolable, que ningún resultado compensador sería capaz de contrapesar.”³⁰

²⁹ *Ibidem.*, p.88.

³⁰ *Ibidem.*, p.80.

La razón no esconde sus monstruos porque no puede, la constituyen, ella, como la pintó Goya (*El sueño de la razón produce monstruos*), también es un sueño. Ésta, contrario a lo que se ha creído, también es la razón de Hegel. Dios se manifiesta en el mundo, y por eso el mundo también es destrucción, es muerte, es *mal*. La Teodicea de Hegel se trata de justificar el bien *asumiendo* (*Aufhebung*), *concibiendo* el mal, no ignorándolo, sino re-conociéndolo como parte de él; se trata de justificar el fin último sin eliminar los espacios que parecieran no concordar con él; el mal no es la ausencia del bien, sino uno de sus momentos, su negación. Para conocer a Dios se tiene que conocer, afirmar el mal. La razón de Hegel es la razón que se niega a sí misma para ser, que se vuelve en contra de sí misma, porque sólo de este modo puede afirmarse y realizarse. La realización de la idea en la historia, en el terreno del espíritu, es necesariamente un camino en el que se presenta el mal. La razón no es una entidad abstracta, una maraña vacía del intelecto que sólo tenga existencia, como dice Hegel, en la cabeza de algunos hombres, sino que la razón es real, tiene su encarnación en el espíritu humano; es, como ya dije, *sujeto*, y por eso es también violencia, decadencia, miseria. El espíritu sólo puede realizar la libertad por medio de un camino de negación, un camino dialéctico, porque:

La vida del espíritu no es la vida que se asusta de la muerte y se preserva pura de la devastación, sino la que la soporta y se mantiene en ella. El espíritu sólo gana su verdad en tanto que se encuentre a sí mismo en el absoluto desgarramiento. Él no es ese poder como lo positivo que aparta los ojos de lo negativo, como cuando decimos de algo que no es nada o que es falso, y liquidado eso, nos alejamos de ello y pasamos a cualquier otra cosa; sino que sólo es este poder en tanto que le mira a la cara a lo negativo, se demora en ello. Este demorarse es la fuerza mágica que torna lo negativo en el ser.³¹

Es sólo por esta negatividad inmanente al espíritu que hay historia. El espíritu *es* actividad creadora, es su incesante producirse y conocerse como mundo, con el fin de alcanzar el saber absoluto de sí mismo, realizar su libertad y, de este modo, justificar a Dios. Por eso su camino, a diferencia del de la vida natural, no es repetitivo sino progresivo.

Su ser consiste en actuosidad; no es una existencia inmóvil, sino producirse, ser advenido para sí, hacerse por sí. Para que el espíritu sea verdaderamente, es menester que se haya producido a sí mismo. Su ser es el proceso absoluto. Este proceso, que es una conciliación del espíritu consigo mismo, mediante sí mismo, no mediante otro, implica que el espíritu tiene distintos momentos, encierra movimientos y variaciones, está determinado tan pronto de esta, tan pronto de esta otra manera. Este proceso, por tanto, comprende esencialmente fases, y la historia universal es la manifestación del proceso divino, de la serie de fases en que el espíritu se sabe y se realiza a sí mismo y realiza su verdad. Todas son fases del conocimiento de sí mismo.³²

³¹ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu... op.cit.*, p.91.

³² G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal... op.cit.*, p.76.

El fin último del espíritu sólo puede realizarse por el dolor de la negación y *superación* de las etapas que constituyen el camino. Cada nueva forma en la que se produce el espíritu es necesariamente la negación de la anterior, surge de esa negación; el espíritu sólo se reproduce destruyéndose a sí mismo; su re-creación sólo es posible por su muerte. Lo negativo es, como dice Hegel, el impulso del espíritu, lo que lo arranca del reposo y lo mueve a existir, lo que, en última instancia, hace que se realice la idea en la historia. Así pues, la negación que hace de sí mismo el espíritu, y que significa el final de un mundo, no puede ser más que un acto violento, doloroso y oscuro; un mundo sólo nace del desgarramiento absoluto del espíritu, de, como se dice en la *Fenomenología*, un *vuelco revolucionario* que no puede ser pacífico. La muerte no anula la vida, al contrario, la afirma. El espíritu tiene que morir, y más aún, darse muerte por sí mismo, para realizar su esencia y seguir viviendo eternamente. Se trata, dice Hegel, de reconciliarse con la caducidad reconociendo el fin supremo que la justifica como necesaria.

Sin embargo, a pesar de esta variación, el espíritu como existencia infinita universal no puede morir, porque es inmortal, es vida eterna. Si el espíritu muriera con cada forma en la que se da existencia, no habría historia; lo que muere de esas formas es lo caduco, lo contingente, no lo verdadero. Las formas en las que se objetiva el espíritu son etapas de su desarrollo, son momentos de la realización de la voluntad divina, por lo que el nacimiento de un nuevo mundo es un re-nacimiento del espíritu universal. Cada mundo es una forma como el espíritu se *determina* a sí mismo; al ser consciente de sí, el espíritu cancela esa determinación, la niega, pero sólo para conservarla, contenerla dentro de sí mismo y así seguir objetivándose y conociéndose en sus formas.

Este proceso, por el que el espíritu se niega y al mismo tiempo se conserva para recrearse históricamente, no consiste en dos movimientos sino en uno: la *Aufhebung*. Como es sabido, estrictamente este concepto no tiene una traducción al español, pues en alemán el verbo *Aufheben* designa el acto de levantar o elevar algo que conjunta dos significados contrarios, el de conservarlo o guardarlo, y el de cancelarlo o suprimirlo.³³ En español, puede

³³ En los glosarios que Antonio Gómez Ramos y José María Ripalda incluyen en sus ediciones de la *Fenomenología del espíritu* y *Filosofía real* respectivamente, se explican los problemas y propuestas de traducción de este concepto. Cfr.: G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu... op.cit.*, p.973. Y: G.W.F. Hegel, *Filosofía real*, 2ª ed., trad. de José María Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica/ Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2006, p.486.

ser equivalente al verbo superar, pero más precisamente, al de asumir, pues ambos hacen referencia no sólo a la negación de algo, sino sobre todo, a su reconocimiento como propio; no designan la acción de olvidar, sino por el contrario, la de hacerse cargo de algo, admitirlo como parte de uno mismo.

De esta manera, al elevarse sobre sí mismo, el espíritu se hace consciente de sus existencias, y con ello no sólo las deja atrás, sino que las contiene, las conserva. Sólo asumiendo dentro de su conciencia todo lo que ha sido, es que puede seguir siendo; por eso el espíritu es todas sus formas, es el *resultado* de todo el proceso, de la superación o asunción de todas ellas. El espíritu es siempre presente, siempre se actualiza a sí mismo en su desarrollo, por eso no puede morir, porque es el incesante volver sobre sí mismo, sobre sus existencias anteriores para hacerlas vivir en él. En su sucesión de formas, el espíritu, más que olvidarse y darse un fin definitivo, se va conservando, se va perpetuando; es precisamente por su variación que se va eternizando como historia.

El espíritu es infinito movimiento, *enérgeia*, *entelécheia* (energía, actividad). (...) El espíritu nunca cesa, nunca reposa, y es un movimiento que, después de una cosa, es arrastrado a otra, y la elabora y en su labor se encuentra a sí mismo. Sólo mediante este trabajo pone el espíritu ante sí lo universal, su concepto. Sólo entonces se hace real. Esto no es, pues, lo primero, sino lo último.³⁴

Así pues, las formas en las que el espíritu va desplegando su existencia, y de este modo, va realizando la idea, son los *espíritus de los pueblos*. “El espíritu del pueblo es, por tanto, el espíritu universal vertido en una forma particular.”³⁵ El camino del saber de sí mismo en que consiste el espíritu, se realiza a través de los espíritus de los pueblos, son éstos sus manifestaciones, y por lo tanto, las etapas de su conocimiento.

El mandamiento supremo, la esencia del espíritu, es conocerse a sí mismo, saberse y producirse como lo que es. Esto lo lleva a cabo en la historia universal, produciéndose en formas determinadas, que son los pueblos de la historia universal. Los pueblos son productos que expresan cada uno una fase especial, y así caracterizan una época de la historia universal.³⁶

De esta manera, “los pueblos son el concepto que el espíritu tiene de sí mismo.”³⁷ El fin de la historia es que el espíritu se sepa y, por consiguiente, se realice como libertad, y que, de este modo, realice la idea en la historia. “El espíritu es libre. Hacer real esta su esencia, alcanzar esta excelencia, es la aspiración del espíritu universal en la historia universal.

³⁴ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal... op.cit.*, p.135. Las cursivas son del texto.

³⁵ *Ibidem.*, p.66.

³⁶ *Ibidem.*, p.76.

³⁷ *Ibidem.*, p.65.

Saberse y conocerse es su hazaña, pero una hazaña que no se lleva a cabo de una vez, sino por fases. Cada nuevo espíritu de un pueblo es una fase en la conquista del espíritu universal, en el logro de su conciencia, de su libertad.”³⁸ Por eso, “la historia universal es el progreso en la conciencia de la libertad.”³⁹

Este camino de la libertad en la historia se conforma de tres momentos, y, como dice Hegel, va de Oriente a Occidente, igual que el sol. La historia nace en Oriente y llega a su cumbre y ocaso en Occidente, con la instauración absoluta de la libertad en el mundo. El sol de la verdad, de la libertad, empieza alborear en Oriente, pero aún es un sol natural, físico, pues el espíritu todavía no se separa completamente de la etapa anterior que es la naturaleza, sigue unido a ella, y por lo tanto sometido a su necesidad, no tiene libertad; por eso, como dice Hegel, los orientales no tenían conciencia de la libertad y por ello no fueron libres, sólo *uno*, el déspota, era libre, y no por conciencia, sino por imposición, por capricho. El sol del espíritu, liberado de su naturalidad, sólo salió en Grecia. “La conciencia de la libertad sólo ha surgido entre los *griegos*; y por eso han sido los griegos libres. Pero lo mismo ellos que los romanos sólo supieron que *algunos* son libres, mas no que lo es el hombre como tal.”⁴⁰ Como se verá en la Segunda parte, este planteamiento es una de las claves para comprender el arte griego, y con ello, la verdad histórica del arte. La libertad de los griegos era parcial porque aún era la esclavitud una forma de concebirse y organizarse como hombres. Así pues, “sólo las naciones *germánicas* han llegado, en el cristianismo, a la conciencia de que el hombre es libre como hombre, de que la libertad del espíritu constituye su más propia naturaleza.”⁴¹ El cristianismo y su carácter ecuménico posibilitaron que el hombre llegara a la conciencia de sí mismo como un ser libre, y con ello a la instauración de un mundo libre, realizando, de este modo, el fin último del espíritu y de la idea en la historia. Éste es, para Hegel, el curso progresivo que constituye la historia universal, el camino de lucha en que consiste la conciencia y realización de la libertad en la historia de la humanidad.

Ahora bien, esta conciencia de la libertad tiene su objetivación histórica en la vida ética de los pueblos. El espíritu creador al desplegarse en un mundo, es decir, al desplegar su

³⁸ *Ibidem.*, p.75.

³⁹ *Ibidem.*, p.68.

⁴⁰ *Ibidem.*, p.67. Las cursivas son del texto.

⁴¹ *Idem.* Las cursivas son del texto.

libertad, lo que crea es un *ethos*, un mundo ético. El espíritu, entonces, como Hegel fijó desde la *Fenomenología*, es “la efectiva realidad ética.”⁴²

La eticidad es uno de los problemas que se encuentra en el germen de la filosofía de Hegel y que por ello, permaneció en ella hasta su definición en el sistema, pues desde el inicio apareció en el centro de su concepto de espíritu. Así es como se puede ver en sus primeros escritos, los llamados *escritos teológicos de juventud*, en los que se pregunta por la forma concreta del espíritu en los pueblos de la historia, es decir, por el principio espiritual o el fin universal por el que se conjuntan los hombres en una comunidad, y que, de este modo, los hace elevarse a la vida histórica. Éste fin, o sea, la forma concreta del espíritu en la historia, era para Hegel la religión de los pueblos.⁴³ Así pues, desde el inicio concibió la dimensión espiritual de la libertad como una realidad ética que se despliega históricamente.

El espíritu para Hegel, es “yo que es *nosotros*, y *nosotros* que es yo.”⁴⁴ Es decir, es esencialmente una realidad intersubjetiva. El espíritu no nombra únicamente una dimensión individual de la existencia, no es un individuo, por eso el espíritu subjetivo es sólo la forma abstracta del espíritu, describe la esfera de ese yo que aún no se ha convertido en nosotros, y que por lo tanto, no es un yo completo. El espíritu siempre es un nos-otros (yo y otros), o sea, un yo que *es* otros, que es *con* otros, porque su ser se constituye por lo que *son* los otros, esos otros que han llegado a ser propios. Es decir, el espíritu no es sólo conciencia, sino, primordialmente, autoconciencia. La realidad de la libertad es la que se despliega por la lucha de las autoconciencias. Como Hegel trató en su emblemático Capítulo IV de la *Fenomenología*, una autoconciencia sólo puede *ser* por y para otra autoconciencia, sólo se reconoce a sí misma en el reconocimiento de otra autoconciencia. Este proceso no es inmediato, sino que es un conflicto, se trata de una *lucha por el reconocimiento*.

De este enfrentamiento nace el *mundo*; la vida ética es el despliegue de la autoconciencia, o, dicho con otras palabras, la autoconciencia tiene su realidad efectiva en la eticidad; como dice Hegel, el espíritu autoconsciente es el espíritu ético o verdadero. La autoconciencia del espíritu se forma en la vida ética. La palabra en alemán con la que Hegel

⁴² G.W.F., Hegel, *Fenomenología del espíritu... op.cit.*, p.521. Las cursivas son de Hegel.

⁴³ Cfr. Jean Hyppolite, *Introducción a la filosofía de la historia de Hegel*, trad. de Alberto Drazul, Buenos Aires, Ediciones Caldeón, 1970, 132 pp.

⁴⁴ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu... op.cit.*, p.255. Las cursivas son de Hegel.

nombra esta realidad es *Sittlichkeit*, que en español puede traducirse como eticidad, civilidad, o moral objetiva.⁴⁵ *Sittlichkeit* deriva de la palabra *Sitte*, que significa costumbre o norma consuetudinaria. La costumbre es un hábito que se va conformando con la práctica, es una conducta que manifiesta una forma de ser. Las costumbres son modos de hacer habitable el mundo, de ordenarlo, de darle inteligibilidad y sentido; las costumbres abren, dan cuenta de una manera de ordenar y comprender el mundo.

Hegel distingue entre *Sittlichkeit* y *Moralität*, la cual, se traduce como moral subjetiva o moralidad, y refiere a la realidad moral abstracta, es decir, a la moral meramente doctrinaria, teórica, a un deber-ser indeterminado que se obedece sólo por una obligación no reflexiva, por eso en ella aún existe el conflicto entre necesidad y libertad. A diferencia de la moralidad, la eticidad es la realidad concreta de ese deber-ser en las normas, las leyes y las costumbres de una comunidad. Las normas éticas son normas vivas, no sólo axiomáticas, sino encarnadas y particularizadas en la vida de un pueblo, vivificadas en su práctica consciente; la eticidad es la vida espiritual de un pueblo. La costumbre ordena, rige, la vida de una comunidad; define un *nosotros* que une a los individuos, que les da una forma *común* de ser y actuar. La vida ética es la vida que se ordena por las leyes (Derecho), los principios, las costumbres con las que se ha creado a sí mismo un pueblo. En este sentido, la eticidad “consiste en la unificación de la voluntad general y de la voluntad subjetiva.”⁴⁶

La realidad concreta de la eticidad es el Estado. “El Estado es la vida moral realizada.”⁴⁷ Ese orden consuetudinario, ese conjunto de normas, leyes y principios en los que el espíritu se objetiva en un mundo, tiene su realidad concreta en un Estado. Más allá de los estigmas y prejuicios (que, en lugar de permitir una comprensión de la filosofía de Hegel, la oscurecen con malentendidos), el Estado para Hegel no es más que la realización de la vida humana en

⁴⁵ Para la traducción de *Sittlichkeit* y *Moralität*, empleada más abajo, véanse las explicaciones que dan José María Ripalda y Antonio Gómez Ramos en sus glosarios ya referidos. José Gaos en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, traduce como moralidad ambas palabras, a pesar de que señala su diferencia en la filosofía de Hegel, esto sobre todo, porque, como él dice, en el momento en el que hizo su traducción aún no se había hecho común en español el neologismo *eticidad* para traducir *Sittlichkeit*, algo que sí había pasado en los idiomas italiano y francés. Así pues, en las citas siguientes de las *Lecciones*, donde aparezca “moralidad” en su sentido objetivo, deberá entenderse eticidad, porque es la traducción ya consensada para todas las obras de Hegel, no sólo para las *Lecciones*. En la *Fenomenología*, en los *Fundamentos de filosofía del derecho*, en la *Enciclopedia*, en la *Filosofía del arte*, y de hecho, en todas las obras de Hegel, ya sólo aparece *eticidad* para referir a *Sittlichkeit*, y *moralidad* a *Moralität*.

⁴⁶ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal... op.cit.*, pp.101-102.

⁴⁷ *Ibidem.*, p.101.

comunidad; no la sociedad como un constructo artificial que se sobrepone a su esencia, sino la vida que se realiza como humana en la conformación de una *común unidad* (comunidad). Para Hegel, como para Aristóteles, el hombre se diferencia ontológicamente por ser un animal racional y político. Para Hegel, es en su vida política donde realiza efectivamente su racionalidad, “sólo en el Estado tiene el hombre existencia racional.”⁴⁸

La vida del hombre es esencialmente ética, es en ella donde se objetiva el pensamiento. El hombre racionaliza, transforma, su entorno *creando* un mundo, un ethos; dándose una vida ética es como hace habitable su realidad, como ordena su actuar con los demás hombres. La realidad de esto es el Estado; cuando el hombre se organiza colectivamente, lo que crea es un Estado. El Estado no es más que la obra humana en la historia. Los animales no tienen mundo ni Estado, no tienen leyes ni costumbres por las que ordenen y rijan sus acciones colectivas, no son seres éticos, por supuesto que tienen formas de organizarse, de ser y comportarse en grupo, pero son producto del instinto y no de la libertad. La vida ética es la realización de la libertad y la razón humanas.

La razón y la libertad se objetivan en las leyes y normas que rigen al Estado, en la creación y práctica de éstas el hombre ejerce su libertad y su razón, actúa espiritualmente, porque se libera por completo de la naturaleza, la vuelve en contra de sí misma, como, dice Hegel, el árbol que al convertirse en leña sirve de fuego para sí mismo. Con el Derecho, y su realización concreta en el Estado, el espíritu se libera de sus pasiones, las *educa* para llegar a ser auténticamente libre; con las leyes se somete la naturaleza, se va más allá de las pasiones e impulsos individuales para así conformar una comunidad, es decir, una vida común en la que se una y con-viva -no se suprima- la diversidad de los individuos. Con las leyes los individuos objetivan su libertad, y por eso, es mediante ellas que llegan a ser libres. “El individuo obedece a las leyes y sabe que tiene su libertad en esta obediencia; obedece, en efecto, en ellas a su propia voluntad. De este modo existe aquí una unidad querida y conocida. En el Estado, por tanto, los individuos son independientes, pues son sujetos que saben, esto es, contraponen su yo a lo universal.”⁴⁹

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ibidem.*, p.107.

El individuo se realiza completamente en un Estado, porque alcanza la autoconciencia en su convivencia con las demás individualidades. Como dije anteriormente, la lucha por el reconocimiento en que consiste la autoconciencia, es el escenario de la libertad. Se trata de que el individuo sea consciente de sí mismo como espíritu, que se sepa como existencia individual, pero también como existencia ética, como ser que *es* con otros, o sea, como *yo que es nosotros y nosotros que es yo*. Un Estado, entonces, es un conjunto de autoconciencias en donde todas *trabajan* para realizar un único fin, en el que, al mismo tiempo, se realizan a sí mismas.

En el Estado se supera el conflicto entre necesidad y libertad, entre lo individual y lo universal, que todavía impera en la moralidad, por eso arriba decía que la eticidad es la unidad de la voluntad individual con la general; los modos como se da esta unidad es lo que define la particularidad de cada eticidad, y por lo tanto, de cada Estado en la historia. Lo que une la voluntad de los individuos es la realización de un fin universal en el que ellos también encuentren su realización como individuos; éste fin es el espíritu del pueblo, o sea, la conciencia de la libertad. Los individuos se conjuntan con el fin de llegar a ser efectivamente libres, de realizar su conciencia de la verdad. El Estado, en este sentido, es la concreción del espíritu del pueblo, y en esta medida, del espíritu universal, que es la idea de la libertad; lo que se realiza en el Estado no es más que la idea. “El Estado es la realización de la libertad.”⁵⁰

De este modo, en el Estado es donde los individuos alcanzan su existencia histórica, llegan a ser históricos, porque es donde llegan a ser libres. Toda la historia de un pueblo es el conflictivo camino para llegar a realizarse como Estado, es decir, para realizar la libertad en la historia. Una vez alcanzado este propósito, que es el fin por el que tenía sentido su existencia, el pueblo comienza su decadencia y su tránsito hacia la siguiente forma de la conciencia de la libertad. Así pues, sólo los Estados son objeto de la historia, únicamente los pueblos que han llegado a ser Estados son pueblos históricos, pues es sólo a través de ellos que resulta posible pensar la realización de la idea en la historia; la razón en la historia se manifiesta y verifica en los Estados, son éstos los medios de realización del fin último de la historia. El hombre realiza su conciencia de la libertad creando un mundo humano, es decir, un Estado ético, por eso a través de su acción se pone en marcha la idea de la libertad, y con

⁵⁰ *Ibidem.*, p.104.

ello, el devenir total de la idea. En los pueblos que no tienen conciencia de la libertad, la idea permanece muerta, no se pone en movimiento, y por lo tanto, no son pueblos históricos que realicen el fin último de la historia.

Así pues, levantando un Estado es como el hombre se libera por completo de su existencia natural y lleva su acción a la realidad de la historia. Dice Hegel, “Zeus vence al Tiempo, realizando una obra sabia y moral, creando el Estado.”⁵¹ Como se verá en la Segunda parte, cuando trate la forma artística clásica, con la derrota de Cronos por Zeus llega a su fin la era de los titanes, de la naturaleza, y comienza la era olímpica, la del espíritu, o sea, el tiempo del mundo humano, pues Cronos, el paso inescrutable del tiempo que lleva al olvido todo acontecer, es derrotado cuando Zeus instaura la *politeia*, un Estado, es decir, cuando le da a los griegos la conciencia de ese acontecer a través de una vida ética fundada en las leyes del espíritu, y no ya en las de la naturaleza. Por eso en Grecia, como dije más arriba, surge la conciencia de la libertad, y en esta medida, la eticidad y el Estado propiamente dichos. Éste es uno de los fundamentos no sólo del arte griego, sino del concepto de arte y de su verdad histórica, que será explicado en la Segunda parte. Sólo a los hombres que levantan un mundo humano les surge la necesidad de contar con su historia, de tener conciencia de sí mismos, pues su conciencia de la libertad es la conciencia de su acción, de cómo la han objetivado en su mundo. Como dije más arriba, la historia no es lo contingente, sino una expresión de lo eterno, de lo que sustenta a todo, y que se hace visible en la creación de un Estado: Dios.

Sin embargo, la historia para Hegel no se limita a ser sólo historia política, entendiendo con ello un ámbito reducido de la vida total del espíritu, es decir, no es historia jurídica, pues el Estado para Hegel, contrario a lo que se ha creído, no es una existencia jurídica, no es sólo un aparato institucional separado y hasta opuesto a la vida del pueblo, sino que es, fundamentalmente, la vida del pueblo. Hegel distingue entre Estado y constitución (monarquía, democracia, república), ésta es sólo una de sus muchas manifestaciones, no la totalidad de él; es decir, los hombres organizan su vida ética de modo democrático, monárquico, republicano, etc., pero las instituciones que detentan este gobierno no son el Estado. La historia para Hegel, como dije al inicio, tiene un sentido ontológico, es la realización de la voluntad divina. El sentido último de la historia no es la constitución, sino

⁵¹ *Ibidem.*, p.145.

la realización de la idea en la creación de un mundo. Se trata de una historia de la vida humana, una historia del espíritu, de lo que abarca y sustenta no sólo a la constitución, sino al arte, a la religión, a la ciencia, y a todos los productos de un pueblo; es una historia de la conciencia de la libertad. La historia es historia de la *humanidad*, de lo que hace ser humano al hombre, de lo que le da sentido a toda la sucesión de pueblos en la historia, y que sostiene toda esa obra humana de siglos.

El espíritu de un pueblo llega a la conciencia de sí mismo en los productos en los que se manifiesta, es decir, en su cultura (*Bildung*)⁵² pues es a través de ellos que se *forma* a sí mismo. La cultura, como Hegel expuso desde la *Fenomenología*, es la formación de la conciencia, en este caso, de la conciencia de sí mismo de un pueblo a través de su ciencia, su religión, sus obras de arte, su derecho, sus códigos morales, su constitución, etc. Los individuos elevan su voluntad a la conciencia de lo universal por medio de su cultura, educándose en ella, pues para Hegel, educarse es elevarse al saber de lo universal. A través de la cultura los individuos se hacen conscientes del fin de su pueblo, se elevan a la conciencia de la libertad, y por ello la realizan. Por la cultura el hombre se va desprendiendo de su naturaleza y se va acercando a su espíritu, se va cultivando. La cultura es el mundo propiamente humano, no ya natural.

Sin embargo, cuando el espíritu se eleva al conocimiento absoluto de sí mismo, más allá de su determinación finita como espíritu del pueblo, abandona la esfera de la historia, del espíritu objetivo, y accede a la esfera de la verdad, del espíritu absoluto. Esto sólo lo hace a través de tres productos que son momentos de su saber absoluto, el arte, la religión y la filosofía. En éstos, el espíritu no sólo ha manifestado su conciencia de sí como pueblo particular, sino, sobre todo, ha expresado su conciencia de lo absoluto. Estos tres momentos, entonces, no sólo son parte de la cultura de un pueblo, en donde éste se conoce a sí mismo, sino que conforman la realidad en donde el espíritu se conoce como espíritu universal, o sea, como la existencia a través de la cual Dios se conoce a sí mismo; es decir, son productos que

⁵² La palabra *Bildung* en alemán designa la cultura entendida como formación, como el *cultivo* de sí mismo que el espíritu lleva a cabo. Así pues, la cultura o educación se trata más bien de una autoformación, de todo el camino por el cual un individuo se va formando. Éste es el sentido que tiene el género literario de las novelas de formación, como *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe. Cabe mencionar, que la *Fenomenología* ha sido comparada con una novela de formación, en la que se narra el camino por el que se conoce y crea a sí mismo el espíritu.

no sólo expresan el espíritu objetivo, sino que van más allá de él y expresan el espíritu absoluto. Dice Hegel:

Es, sin embargo, el espíritu *pensante* en el seno de la eticidad, el que supera en sí mismo la finitud que, como espíritu de un pueblo, tiene en su estado y en los intereses temporales de ese estado, en el sistema de las leyes y de las costumbres éticas, y se eleva [así] al saber de sí en su esencialidad. (...) El espíritu pensante de la historia universal en tanto se despoja al mismo tiempo de aquellas limitaciones [que son] propias de los espíritus particulares de los pueblos y de su propia mundanidad, comprende su universalidad concreta y se eleva al *saber del espíritu absoluto*, como saber de la verdad eternamente real y efectiva; en esta verdad la razón sapiente es libre para sí, y [en ella misma] la necesidad, naturaleza e historia están sirviendo solamente a la revelación del espíritu y son vasos de su gloria.⁵³

El espíritu absoluto es la esfera del pensamiento que se piensa a sí mismo, de la idea que alcanza el saber absoluto de sí. El espíritu absoluto es el ámbito de la verdad, y la historia es el camino que conduce a él. El fin último de la historia, como ya he tratado, es el cumplimiento de la voluntad de Dios, que no es más que su realización como libertad a través del espíritu. El fin de la historia es que el espíritu se conozca y se realice completamente como libertad, éste es el plan último que sustenta y justifica toda su marcha en la historia, toda su sucesión en pueblos. La historia es de los modos como el hombre ha sido libre hasta llegar al mundo que le permite alcanzar la verdad conceptual filosófica, y de este modo, realizar efectivamente la idea. Como dice Hyppolite, “la historia es la aparición de la libertad, es decir, de este concepto por el cual el hombre accede al sentido eterno”⁵⁴ El terreno de este sentido eterno, continúa, es el espíritu absoluto. La historia es la realidad que abre el ámbito de lo absoluto, pues “muestra, tan sólo cómo el espíritu llega paulatinamente a la conciencia y a la voluntad de la verdad.”⁵⁵ Por eso, como dije anteriormente, en el sistema la historia universal se sitúa en el tránsito del espíritu objetivo al absoluto, o sea, del espíritu finito y temporal al infinito y eterno.

Las formas del espíritu absoluto constituyen el proceso por el cual Dios se conoce a sí mismo absolutamente como espíritu, y con ello, llega al final de su camino de recuperación en el sistema. El fin del sistema, como dije al principio, es el conocimiento científico de la verdad, su realización efectiva. Con el saber absoluto, Dios deja de ser mera sustancia, y se realiza y concreta como sujeto, es decir, se hace completamente inteligible y cognoscible al

⁵³ G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas... op.cit.*, §552, p.571. Las cursivas son de Hegel.

⁵⁴ Jean Hyppolite, *Lógica y existencia*, trad. de Luisa Medrano, Barcelona, Herder, 1996, p.258.

⁵⁵ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal... op.cit.*, p.76.

pensamiento racional; llega a la identidad consigo mismo, pero ya no abstracta, como la de la lógica, sino concreta, pues ya se ha conocido en sus formas de existencia que son la naturaleza y el espíritu finito subjetivo y objetivo. A través del arte, la religión y la filosofía, el espíritu se conoce completamente a sí mismo, y con ello, realiza el conocimiento absoluto de sí misma de la idea; es decir, el arte, la religión y la filosofía, son los modos en que el espíritu objetiva su conciencia de lo absoluto, y por ello, a través de esta conciencia, Dios se hace consciente de sí mismo. En la conciencia de Dios que tiene el espíritu, Dios se hace consciente de sí mismo.

El arte es la primera forma del espíritu absoluto, es decir, es la primera forma como el espíritu tiene conciencia de la verdad. Ya dije anteriormente que para Hegel, la conciencia de la libertad apareció históricamente en Grecia, y como trataré en la segunda parte, concretamente con el arte griego. Así pues, teniendo en cuenta esto, y habiendo señalado algunos planteamientos del sistema y de la filosofía de la historia de Hegel, paso a tratar, esta vez de manera más profunda, la filosofía del arte, y con ello el desarrollo y la dilucidación de mi problema: la verdad histórica del arte.

SEGUNDA PARTE

LA ESTÉTICA Y LA VERDAD HISTÓRICA DEL ARTE

CAPÍTULO 1. EL ARTE Y LA ESTÉTICA EN EL SISTEMA

Cuando el espíritu emerge a la conciencia de la libertad, aparece el arte. La vida del espíritu como existencia libre inicia con el arte. El arte surge de la primera lucha del espíritu con la naturaleza por deshacerse de ella, por *transformarla* y así crearse a sí mismo. El espíritu que lleva a *aparición sensible* lo absoluto, le da una figura a la idea, y así se hace consciente de ella, es el espíritu que crea arte, que se crea como arte. Cuando la idea se manifiesta sensiblemente, cuando existe como belleza, y así se realiza libre y éticamente por primera vez, entonces acontece el arte.

La estética de Hegel es la exposición de esto; es la exposición de la existencia histórica de la idea como arte, o más bien, como belleza artística. Con la estética Hegel trata este momento del devenir total de la idea, en ella desarrolla esta fase particular de todo su sistema, o sea, esta parte de la realidad. Lo que piensa Hegel en la estética no es más que la idea, pero la idea que se ha concretado como espíritu absoluto y empieza su camino de recuperación en el mundo espiritual, un camino que comienza con el arte. Se trata de pensar al arte como momento del despliegue del espíritu, y con ello, como momento ontológico de la idea. Su estética es un esfuerzo por pensar qué significa el surgimiento del arte en la historia del espíritu, en la existencia humana.

Como ya traté en la Introducción, el pensamiento estético de Hegel se encuentra expuesto principal, pero no exclusivamente, en lecciones y no en una obra escrita por él. Lo que se conoce como *estética hegeliana* es la compilación de tres de los seis cursos impartidos por Hegel, que su discípulo Heinrich Gustav Hotho editó y publicó en dos ediciones en 1835 y 1842, respectivamente. Ya he tratado también el problema de fidelidad que tiene esta edición de Hotho respecto al pensamiento de Hegel, y el trabajo crítico sobre ella que se ha llevado a cabo, y que ha consistido, sobre todo, en la edición de nuevas fuentes para el estudio de la estética, principalmente de otros cuadernos de apuntes de los diversos cursos de Hegel.

Sin embargo, también como dije, la estética de Hegel no es solo las *Lecciones sobre la estética*, sino que, en la medida en que el arte y su pensar filosófico son partes constitutivas del sistema, todo el sistema echa luz sobre el pensamiento estético de Hegel, pues en el sistema el todo se constituye y se comprende por y desde la particular determinación de cada parte, a la vez que cada parte sólo es y se comprende por y desde el todo. En este sentido, las demás obras del sistema también iluminan algún aspecto del pensamiento sobre el arte.

El sistema es el despliegue total de la idea y su saber científico, de modo que las partes que lo conforman son los momentos de este devenir. En el *con-junto* de esta totalidad, como ya se vio, el arte es parte de la esfera del espíritu absoluto, es decir, no es parte de la lógica ni de la filosofía de la naturaleza, sino de la filosofía del espíritu, y dentro de ésta, no es parte del espíritu finito (que comprende el espíritu subjetivo y el objetivo), sino que, junto con la religión y la filosofía, constituye el espíritu que ha llegado a ser absoluto; el arte es la primera forma del espíritu absoluto. Éste es el último momento del camino de la idea, pues al concretarse como espíritu absoluto la idea alcanza el conocimiento total de sí misma. Las tres formas que constituyen el ámbito de lo absoluto, son las tres formas en que la verdad se lleva a la conciencia del espíritu, de manera que éste también se conoce a sí mismo en ellas. Así pues, el arte, o más precisamente como se verá, la belleza artística, es la primera forma de la verdad, el primer modo como el espíritu tiene conciencia de la verdad y de sí mismo. Este primer modo de existencia de la idea, es el objeto de la estética como ciencia filosófica.

En este sentido, el lugar que ocupan el arte y la estética en el sistema es distinto, porque *son* distintas formas de la idea. Ambas pertenecen a la esfera del espíritu, y más aún, a su momento absoluto, son formas del espíritu absoluto, pero son formas distintas. La estética es filosofía, o sea, es parte de otra fase del espíritu que ya no es la del arte, sino que es superior a ella, pues el saber filosófico es la forma más propia de la idea, por la que llega al final de su camino y contiene todo lo que ha sido; en la filosofía la idea se realiza y conoce efectivamente en su forma conceptual. La estética es la idea filosófica que se vuelve hacia su momento sensible (el arte) para contenerlo y reconocerlo como necesario en su camino, pues sólo de este modo puede llegar a ser saber absoluto. La idea no puede ser verdad absoluta sin la verdad del arte, éste es un momento necesario de su devenir. Sin el arte no hay verdad. Sin

el arte no hay filosofía, pues sin el saber del arte, no puede ser el *saber efectivamente real*. Sin el arte no hay sistema, pero sin sistema tampoco hay arte.

Como también mencioné en la Introducción, el que el arte sea parte del sistema de Hegel, implica que fue una preocupación que estuvo desde el origen de su pensamiento, pues el sistema no es más que la forma conceptual que tomaron sus intuiciones primarias. Hegel no concibe la estética después de haber concebido el sistema completo, de ser así el arte no sería parte de él, sino que lo construye también con y desde la estética, con los planteamientos y los conceptos que sólo el arte pudo darle. Hegel no elaboró previamente su concepto de espíritu y después lo aplicó al arte, sino que éste también construyó su contenido, y no sólo el de su concepto de espíritu, sino también el de sus demás conceptos, como idea o naturaleza; para pensar la totalidad de la realidad espiritual, Hegel desde el inicio pensó el arte. Así pues, sus primeros trabajos también resultan bastante iluminadores para acercarse a su pensamiento estético, pues en ellos Hegel esboza su posterior concepto de arte.

En este sentido, como dice Hyppolite, la filosofía del absoluto de Hegel es primordialmente una filosofía del espíritu, porque lo que hace es *crear* los conceptos para nombrar la realidad espiritual. En su origen no estuvo nada más que la pregunta por el espíritu, por su realidad concreta; lo que movió el pensamiento de Hegel fue la preocupación por la vida del espíritu y el modo como se realizaba históricamente en los pueblos, especialmente, a través de las religiones.⁵⁶ En sus primeros trabajos, los llamados *escritos teológicos de juventud*, Hegel piensa las religiones de los pueblos como la concreción absoluta del espíritu, pues era donde se generaba la *comunidad* que unía a los individuos con su fin universal, y por tanto, donde se realizaba la existencia histórica del hombre. El caso por excelencia, era la religión griega en la *polis*.

Dentro de este modo de concebir la religión, se empieza a formar el pensamiento estético de Hegel, pues la primera forma como piensa al arte es como una *religión sensible* o una *religión del arte*, entendiendo siempre por religión este modo absoluto de la vida histórica de un pueblo y del espíritu. De hecho, a pesar de que en el sistema las haya distinguido como esferas independientes, su concepto de arte permanece inseparable del de

⁵⁶ Cfr. Jean Hyppolite, *Introducción a la filosofía de la historia de Hegel*, trad. de Alberto Drazul, Buenos Aires, Ediciones Caldeón, 1970, 132 pp.

religión. En este sentido, aunque dada por la religión, Hegel desde el principio situó y definió la importancia del arte en la dimensión ética-histórica; así es como comienza uno de los escritos en los que plasma esta primera concepción, el *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*: “... una ética.”⁵⁷ Éste es el fin que, desde el inicio, Hegel le dio a esta *religión sensible*, como la llama aquí, pues sólo a través de ella, concretamente de la poesía, *la maestra de la humanidad*, era posible conocer los engranajes del *mundo*, las relaciones espirituales que constituyen la obra humana. De este modo, la filosofía del espíritu se plantea aquí como una filosofía estética, asimismo, la belleza se piensa como la idea más suprema de todas, la que restaura la unidad perdida del hombre con lo divino, que había sido el fundamento en la Antigüedad griega, y que se veía como la condición necesaria para realizar de nuevo la razón en el mundo.

Estas primeras concepciones son las que Hegel desarrolló hasta llegar a la *Fenomenología del espíritu*, su primer modo propiamente filosófico de concebir el arte, pues, como ya se vio, fue en esta obra donde Hegel concretó filosóficamente por primera vez sus intuiciones originarias, y con ello, los fundamentos de su posterior sistema. La *Fenomenología* ya es concebida con un fin sistemático, por lo tanto, la preocupación de Hegel no es ya la religión, sino la filosofía, su objeto es fundamentar el saber filosófico como el absolutamente verdadero. En este sentido, el contenido del concepto de arte ya está esbozado en esta obra, la base que sienta aquí es la que Hegel siguió trabajando hasta las lecciones de estética. El *ideal*, la *forma artística clásica*, la *muerte del arte*, e incluso, su esencia histórica, ya se encuentran planteadas aquí bajo su concepción de la *religión del arte*. Además de que, como se verá, con el apartado que le dedica a la tragedia de *Antígona*, se define como tal el lugar del arte en el desarrollo del espíritu, y de esta manera, el concepto de arte. Sin embargo, al definir el arte como una *religión del arte*, Hegel todavía no lo concibe como una esfera espiritual autónoma, sino como una forma de la religión, y de hecho, como una forma poco acabada, pues su realización absoluta es el cristianismo. En este sentido, las tres formas artísticas, que aquí también ya se esbozan, se inscriben en la historia de las

⁵⁷ G.W.F. Hegel, “Primer programa de un sistema del idealismo alemán” en *Escritos de juventud*, trad. de José María Ripalda y Zoltan Szankay, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978, p.219. Las cursivas son del texto.

religiones, no del arte, además de que su verdad se plantea como parte de la verdad de la religión.

El lugar del arte en el sistema, y con ello el de la estética, no fue definido sino hasta la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, es decir, hasta que Hegel logró concebir una ordenación conceptual de la totalidad de la realidad. Es en la *Enciclopedia* donde Hegel define el concepto de arte, al mismo tiempo que fija la base conceptual de su estudio filosófico, pues en ella, como se vio en la Primera parte, concretó los fundamentos de su filosofía como sistema, logró exponer no sólo la ordenación de toda la realidad, sino las bases científico-filosóficas de su conocimiento. Por eso todas sus demás obras y lecciones se sustentan en ella, en éstas lo que pretende es desarrollar y seguir construyendo las partes del sistema completo que trazó en la *Enciclopedia*. Por eso también, fue hasta este momento que empezó a impartir sus cursos de estética (1817); el arte tenía que ser parte del sistema para poder pensarlo filosóficamente. Así pues, en la *Enciclopedia* el arte ya es pensado como una forma autónoma del espíritu, separado de la religión y de cualquier otra forma de la realidad, pero entendido dentro de su ordenación lógica, por ello, es en esta obra donde Hegel determina y fundamenta filosóficamente el arte como una forma de la verdad.

En este sentido, la justificación del lugar del arte en el sistema, y por ello, de su necesidad en el camino de la idea, sólo se hace visible desde la totalidad de ese camino, o sea, desde el sistema completo. Como mencioné, las partes son y se explican por el todo; para comprender cada momento *del* camino se le tiene que pensar respecto a la totalidad de ese camino. La esencia del arte, lo que *es* el arte, sólo se justifica y entiende por el sistema completo.

Así pues, como dice Hegel, la base sistemática de la estética se encuentra en la *Enciclopedia*, no en las lecciones. La estética es una ciencia filosófica, y en esta medida, su fundamentación se encuentra en la *Enciclopedia*, pues sólo en esta obra, al exponer el sistema completo, logró sentar los fundamentos de la filosofía sistemático-científica. Como ya se vio en la Primera parte, el propósito de Hegel era re-fundamentar el saber filosófico como saber científico de la verdad, un trabajo que logró concretar en la *Enciclopedia*, pues en ella determinó el método de la filosofía, y con ello fijó el método de las ciencias filosóficas, que no son más que ramificaciones del mismo y único saber.

En la *Enciclopedia*, entonces, se encuentra la base conceptual que sustenta la estética como ciencia filosófica. En las lecciones, Hegel parte de la base que ya ha fijado, es decir, parte de conceptos que ha desplegado antes, pero que también se siguen desplegando en ellas, pues se trata de la misma totalidad que se *desarrolla* en las totalidades particulares. Decir que el arte es la primera forma del espíritu absoluto ya remite a un sistema, a un concepto de espíritu y de absoluto que se ha creado y fundamentado en otras obras, pero que también se fundamenta en la estética, pues el arte es el único modo como esa primera forma es, es decir, esta parte del sistema (de la idea) sólo se puede desarrollar en la estética, la filosofía del espíritu también está *constituida* por ella. Asimismo, el ideal no se entiende sin el concepto de idea que ha expuesto en otra parte del sistema, pero tampoco la idea se entiende sin su existencia como ideal. En la estética, Hegel crea y desarrolla conceptos que no pudo haber creado en las demás partes de su filosofía, aunque aparezcan en ellas, del mismo modo que hay conceptos que son propios de la filosofía de la religión, o del derecho, que aparecen en la estética, pero que fueron creados sólo en estas partes.

Así pues, en la estética, Hegel parte de un modo de proceder filosófico que está fundamentado en todo el sistema; en la estética procede como procede la filosofía, porque lo que está haciendo es filosofía. De hecho, el nombre que Hegel le da a sus reflexiones sobre el arte no es estética, sino *filosofía del arte*, o, más precisamente, *filosofía de lo bello artístico*; con esto, lo que pretende es enfatizar el carácter científico-filosófico del pensamiento sobre el arte, y así inscribirla en su proyecto sistemático. La filosofía del arte no es, como dice Hegel, distanciándose de los modos como se hacía estética en su tiempo, una *théorie des belles lettres*, a modo de los franceses, ni una *crítica*, como la pensaban los ingleses; tampoco es una *kalística* en el sentido griego, sino que en el arte se trata de la verdad, y la verdad sólo puede ser aprehendida por la filosofía.

La filosofía, tal como Hegel la fundamentó, es *la* ciencia, su saber es el auténticamente científico por ser un saber absoluto y conceptual de la verdad. En este sentido, afirmar una filosofía del arte significa afirmar un conocimiento absoluto del arte y la belleza. Sin embargo, ¿esto es posible? ¿Es posible agotar el arte con el concepto? ¿Es posible develar conceptualmente la verdad del arte? ¿O a ella sólo se puede acceder desde el arte? ¿Se puede agotar en el pensamiento conceptual, algo que en la experiencia no es posible llevar a

palabras? ¿O es algo de lo que sólo los artistas pueden “hablar”, y ese lenguaje es precisamente el del arte y no el de la filosofía? El arte parece interrumpir el pensamiento, romper su unidad con las palabras (*Logos*); es aquello que parece no se *descubrirse* racionalmente, porque su lugar no es la razón, sino el alma; pareciera que la verdad del arte no se piensa, sino que se *siente*, no depende de la intencionalidad racional. Como dice Hegel, lo bello se presenta en la intuición, y por esto pareciera pertenecer a otra parte del espíritu que no es la conceptual. Hegel es consciente de las dificultades que se oponen a una ciencia del arte, como dice, lo bello artístico aparece de una forma refractaria al pensamiento, que parece escapar de la claridad conceptual, de tal modo que al tratarlo filosóficamente, se destruiría su esencia. ¿Por qué pensar filosóficamente el arte, entonces? ¿Por qué desde que surgió la filosofía en Grecia, el arte fue uno de sus objetos? ¿Qué es el arte para la filosofía? ¿Qué hace la filosofía con el arte? ¿Qué significa que el arte sea un problema filosófico?

Dice Hegel: “respecto al arte, se concede que cabe razonar, reflexionar sobre él. Aquí, el pensar procedería consecuente, científica, filosóficamente.”⁵⁸ Su filosofía del arte es el impresionante esfuerzo por transparentar conceptualmente la verdad del arte, por demostrar no sólo por qué es posible tener un conocimiento científico del arte, sino por qué es el único modo de captar su verdad; no es mera osadía, es voluntad de pensar, de hacer efectivo el espíritu de su tiempo. Como ya se vio, para Hegel, su tiempo es el tiempo de la filosofía, el momento en el que el saber filosófico funda la verdad del mundo; en su filosofía del arte, Hegel no hace más que pensar lo que es el arte *para* su tiempo. El saber filosófico es la única forma en que en *su mundo* es posible tomar la responsabilidad de conocer la verdad del arte, el único modo de hacerse cargo de lo que *es* el arte en la historia del espíritu. Sin embargo, esto concierne a la llamada *muerte del arte*, que trataré más adelante.

Si el arte puede ser objeto del pensamiento, es porque también es pensamiento, es una de sus formas de manifestación, pues el pensamiento sólo puede pensarse a sí mismo. “La obra de arte procede del espíritu, es de naturaleza espiritual, (...) y sobre lo espiritual podrá tener el espíritu conciencia de sí, una conciencia pensante. (...) De este modo, la obra de arte pertenece al dominio del concepto, es engendrada por el espíritu, y en el espíritu el pensar es

⁵⁸ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, p.61.

lo más interno, lo más esencial.”⁵⁹ El arte es objeto de la filosofía porque *es* espíritu, y el espíritu, ya se vio en la Primera parte, *es* actividad pensante, es ese incesante y eterno pensarse a sí mismo, que consiste en objetivarse, recogerse y con ello autoengendrarse.

En este sentido, la estética se vuelve sólo una ciencia del espíritu, pero *sólo* en el sentido de únicamente, pues su objeto es sólo lo producido por el espíritu, es decir, lo *bello artístico*. Para Hegel la estética es sólo filosofía del arte, porque el conocimiento de lo sensible y lo bello sólo se hace posible por el arte, por el espíritu; el ámbito de lo estético (*Aisthesis*), de lo sensible y de lo bello, es únicamente ámbito del espíritu, no ya de la naturaleza. La producción de lo sensible se limita (no se reduce) sólo al arte; la naturaleza, al convertirse en un espejo del espíritu, no puede contar más como uno de los motores que impulsa la sensibilidad, el origen de ésta sólo se encuentra en las creaciones espirituales. Con esto, la sensibilidad se convierte en una cuestión únicamente cultural.

Así pues, lo bello, que es lo que se percibe sensiblemente, se convierte sólo en un producto espiritual. “Lo bello es bello artístico por el espíritu.”⁶⁰ Es decir, “lo bello artístico es engendrado por el espíritu.”⁶¹ Lo bello es una *configuración* espiritual, o sea, es sólo obra de arte; en otras palabras, lo bello en tanto que es engendrado por el espíritu, se llama arte. La única encarnación de la belleza es el arte, no ya la naturaleza ni ningún otro modo de existencia; lo bello natural se vuelve sólo un reflejo de lo bello artístico; la naturaleza no *es* bella, no produce lo bello. La belleza, la idea, sólo se lleva a *aparición* por el espíritu. Lo bello es la configuración espiritual de la idea, es decir, lo bello sólo es *ideal*. Así pues, al volverse una realidad espiritual, la belleza se vuelve una realidad histórica, se hace mundo, y con ello, se convierte en una realidad cultural que se *forma* históricamente. La belleza tiene historia, *es* historia, y su historia es la del arte.

El objeto de la filosofía del arte de Hegel es, entonces, la obra de arte; lo cual no significa que se reduzca a ser una mera teoría de cosas materiales que se pierda en la particularidad y abandone su carácter filosófico; las obras de arte no son objetos. La filosofía para Hegel no es una ciencia positiva, no piensa objetos, sino lo que los hace ser, o sea, la

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Ibidem.*, p.51.

⁶¹ *Ibidem.*, p.49.

idea, y precisamente lo que piensa en la filosofía del arte, es lo que hace ser al arte, lo que lo *define* ontológicamente, es decir, la idea en su existencia histórica como belleza. Hegel procede como lo hace la filosofía según él la ha fundamentado, o sea, como una ciencia que sólo tiene por objeto a la idea, pero no a la idea que existe como una realidad abstracta y ajena al mundo, sino a la idea que es inmanente a él, a la idea encarnada. Para Hegel, la idea aparece y se concreta fenoménicamente, por ello es posible acceder a su conocimiento desde los fenómenos, que no son más que manifestaciones de su existencia. En este sentido, en la filosofía del arte, Hegel no piensa nada más que la idea que *aparece* en las obras de arte, es decir, la idea de lo bello o el ideal. Éste es su proceder filosófico-científico que fijó en la *Enciclopedia*, su pensamiento radicalmente inmanente.

Que esta [nueva filosofía sistemático científica] sea la verdadera, y cómo haya acontecido y haya de acontecer este [filosofar], no viene ahora al caso, sino que corresponde a la naturaleza del modo de conocimiento filosófico; sí correspondería aquí añadir levemente que en la consideración filosófica no se ponen como base las singularidades, sino que se comienza por lo general, por la idea, y *aquí* es la idea de lo bello aquella por la que hemos de comenzar: la idea en y para sí, y no inferida de los objetos singulares. Sucedería con esto lo que exigía Platón: hay que considerar lo bello en y para sí, no como existe en una configuración o peculiaridad determinada. Esta sola idea debe particularizarse, subdividirse, a partir de sí misma, y llegamos entonces a las múltiples y diversas formas y configuraciones de lo bello, que sin embargo se muestran como necesarias; y sólo aquellos que son necesarios mediante la idea son objetos de nuestras consideraciones, mientras que no vienen ahora al caso otras formas que se limitan a estar mezcladas con lo bello y otros fines.⁶²

En su filosofía del arte, Hegel piensa desde y con las obras de arte; piensa la idea que se deja ver sólo desde ellas, y no desde la naturaleza, piensa la belleza que sólo *brilla* desde su configuración como obra. Las obras de arte *son* ese momento de la idea. No son ejemplos, sino que su pensamiento surge y se teje sólo con y desde ellas; no las usa como complemento de sus formulaciones conceptuales, sino que éstas son construidas desde ellas; sin las obras de arte no hay conceptos estéticos.

Así pues, en el arte Hegel no piensa nada más que la idea, la verdad. Ésta ha sido la pregunta de la filosofía por el arte desde los presocráticos, el modo en que el primer principio de todo, ya sea la *Physis*, la idea, o dios, se manifiesta y se puede pensar también en el arte. La pregunta de Hegel por el arte es, como lo ha sido la pregunta filosófica por él, ontológica.⁶³

⁶² *Ibidem.*, p.59. Las cursivas son del texto. Los corchetes que aparecen en todas las citas de la edición de Abada, son parte del texto y corresponden a los añadidos de estilo que hicieron las editoras con el fin de darle legibilidad a lo que Kehler recogió de manera rápida del dictado oral y que por ello, en ocasiones, no es totalmente comprensible.

⁶³ Cabe señalar, con la intención de precisar un poco más el carácter de la pregunta de Hegel, que esto es lo que distingue su filosofía del arte de las filosofías del arte actuales, generalmente de tradición analítica, como las de George Dickie o Arthur Danto, que se preguntan por las condiciones de posibilidad de que una cosa sea llamada

Hegel se pregunta por lo que *es* el arte, por el modo como la idea, el fundamento y principio por el que todo es, aparece en el arte; qué pasa cuando la idea se hace arte, las formas en que la idea se ha determinado como belleza artística en toda la historia de la humanidad. Hegel piensa lo que hace ser al arte, lo que hace ser tanto a las pirámides de Giza, como al *Fausto* de Goethe, pasando por el *Mahabharata*, las esculturas de Fidias, las pinturas de Rafael, las piezas de Bach, y los dramas de Shakespeare. El arte es para Hegel, (como lo ha sido para la filosofía metafísica) un umbral para pensar la idea, esa *arché* que fundamenta el mundo y la existencia.

CAPÍTULO 2. EL ARTE COMO IDEAL: LA APARICIÓN SENSIBLE DE LA IDEA

La idea que accede a su existencia verdadera, que empieza a existir en y como espíritu absoluto, *aparece* como arte. El primer modo de existencia de la idea es lo sensible, y por ello, es el primer modo de conocimiento de la verdad, el más inmediato, el más puro. La idea se conoce a sí misma primero en la carne, no en la materia sin más, sino en la materia *animada*, en la carne humana, espiritual. La idea que se encarna sensiblemente, entonces, adquiere una figura. ¿La idea tiene un *aspecto*? ¿Puede tener una forma, o más bien, una figura? ¿Se puede *representar* el ser? El arte es idea y es figura, es *ideal*.

La idea de lo bello no debe captarse sin más como mera idea, sino como ideal. La idea para sí es lo verdadero como tal en su universalidad; el ideal es la verdad en su realidad efectiva, al mismo tiempo en la determinación esencial de la subjetividad. Podemos, con ello, diferenciar dos determinaciones: la primera determinación es la idea en general, la otra su configuración. Idea y figura; la idea configurada es el ideal.⁶⁴

Tal como dije en la Primera parte, la idea abstracta, que es objeto de la lógica, es la idea que aún no se encarna, que todavía no *ex-siste*, pues no ha salido de sí ni se ha instalado en la naturaleza o en el espíritu. En cambio, la idea concreta y determinada es la que existe no sólo como espíritu, sino como espíritu absoluto, pues es la que llega a conocer todo su despliegue anterior como naturaleza y como espíritu subjetivo y objetivo; es la que alcanza

arte en un determinado momento (como los parámetros mercantiles, institucionales, o incluso intelectuales), o sea, se preguntan qué es una obra de arte en tanto que objeto, y no qué *es* el arte. Hegel piensa qué de la realidad espiritual *es* arte, qué se juega en ella para que *sea* arte, es decir, lo piensa desde de un sistema del ser, de la idea, no desde un conjunto de objetos que lo convierte en un mero artefacto, y en un producto cultural más.

⁶⁴ *Ibidem.*, pp.99-101.

el conocimiento absoluto de sí misma. Así pues, dice Hegel: “concretamente, podemos designar a la idea como lo verdadero en y para sí, como lo espiritual, lo espiritual universal o el espíritu absoluto”⁶⁵, porque “lo divino no es algo abstracto, sino lo concreto”⁶⁶. Y alcanzar esta concreción es alcanzar su realidad efectiva, que es la realidad propiamente histórica, en la que se *real-iza* la razón actuante del espíritu.

En este sentido: “Si la idea es concreta, es, entonces, lo espiritual, y éste es el verdadero fin, el fin último; también el fin del arte.”⁶⁷ “El fin último del arte es exponer el fin último absoluto.”⁶⁸ ¿Por qué hay arte? Porque necesitamos la verdad. El fin del arte es *real-izar* la idea en la historia, *real-izarla* como espíritu. Es concretar como espíritu absoluto a la idea, y con ello, hacer posible su conocimiento; el arte es un modo como Dios se hace y se conoce como sujeto. El ideal, entonces, es la idea real, efectivamente real, la idea en su realidad histórica, y llevar a cabo esto es lo que hace ser arte al arte. Así pues, dice Hegel: “El arte es simplemente una forma en la que el espíritu se lleva a aparición fenoménica; es un modo particular [de su aparición fenoménica].”⁶⁹ La aparición fenoménica del espíritu es la concreción de la idea.

Sin embargo, como ya sea vio, son tres los modos de existencia del espíritu absoluto, por ello, el fin último del arte también es el fin de la religión y de la filosofía. “La relación, el interés y la ocupación son, por tanto, los mismos en los tres modos, y sólo se diferencian según la forma: la primera relación con el espíritu absoluto, la intuición, [es] el saber inmediato y, precisamente por eso, sensible del mismo. La segunda relación es la conciencia representativa del espíritu absoluto, la tercera la conciencia pensante.”⁷⁰ A pesar de que el arte, la religión y la filosofía tienen el mismo contenido, no *son* lo mismo, son tres momentos distintos de la idea, y por ello, tres modos distintos de conocimiento. Así pues, “El arte existe únicamente como la conciencia intuitiva del espíritu absoluto, ocupándola de un modo inmediato, sensible, de un modo de configuración inmediata.”⁷¹ Ya que, “el arte se basa y se origina en el interés de exponer la Idea especulativa a la conciencia e, inicialmente, a la

⁶⁵ *Ibidem.*, p.111.

⁶⁶ *Ibidem.*, p.101.

⁶⁷ *Ibidem.*, p.97.

⁶⁸ *Ibidem.*, p.79.

⁶⁹ *Ibidem.*, p.53.

⁷⁰ *Ibidem.*, p.113.

⁷¹ *Idem.*

conciencia inmediata.”⁷² En este sentido, el fin y la esencia del arte no consiste sólo en realizar la concreción de lo absoluto como espíritu, sino en realizarla por primera vez, en ser la primera encarnación de la idea en el mundo, y con ello, la primera forma de conocimiento de la verdad; es decir, el arte se define por ser *ideal*, la intuición sensible de la idea.

La intuición, entonces, es una forma del pensamiento, es la primera como el espíritu piensa todo lo que es y ha sido, pues, como ya se ha dicho, los tres modos del espíritu absoluto son los tres momentos que tiene el camino del pensamiento de la verdad. Dice Hegel en la *Enciclopedia*: “el haber humano de la conciencia, fundado por el pensar, no aparece en primer término *bajo la forma del pensamiento* (concipiente), sino como sentimiento, intuición o representación.”⁷³ En el camino progresivo del pensamiento y de la historia, lo sensible es la primera instancia de la verdad. Hegel lo dice, “el hombre captó antes lo verdadero de modo sensible.”⁷⁴ El hombre conoce primero intuyendo, y ese conocimiento sólo se lo puede dar el arte, porque lo sensible sólo es producido por el espíritu; posteriormente, el pensamiento transita hacia la representación que encuentra su forma histórica en la religión, por eso dice Hegel que en el despliegue del espíritu, del arte se progresa hacia la religión, o es el arte (la religión del arte) un momento temprano de la religión propiamente espiritual. Finalmente, el último estadio por el que pasa el espíritu, es el pensar conceptual que tiene su forma en la filosofía, el más perfecto modo de conocimiento que contiene a los dos anteriores.

2.1. La apariencia y la aparición

El arte *es* intuición, y es intuición de la verdad; una obra de arte nos permite intuir lo verdadero del mundo, y nos permite intuirlo porque lo presenta sensiblemente por medio de la *apariciencia*. Como dice Hegel, una cosa es el fin último y otra los medios para realizarlo, y “el arte expone la idea mediante la apariencia, mediante la ilusión (...) se llama apariencia al medio del modo de exposición.”⁷⁵ El arte lleva a aparición sensible a la idea, *mediante* la

⁷² G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre filosofía de la religión I*, trad. de Ricardo Ferrara, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p.135.

⁷³ G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, trad. de Ramón Valls Plana, Madrid, Alianza Editorial, 1999, §2, p.100. Las cursivas son de Hegel. Sobre las formas del pensamiento y la intuición como la primera de ellas, también habla en sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, y, por supuesto, en la *Ciencia de la Lógica*.

⁷⁴ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, p.115.

⁷⁵ *Ibidem.*, p.97.

apariencia; la *apariencia* es el medio, la *aparición* es el fin. En alemán, la palabra para designar la aparición fenoménica es *Erscheinung*, y la que designa la apariencia, es *Schein*. Su distinción fue tratada por Hegel desde la *Fenomenología*, pero fue en la *Ciencia de la Lógica*, donde se ocupó de dilucidarla conceptualmente.

Erscheinung significa presentación, manifestación, comparecencia, y *aparición*, pero aparición fenoménica, pues también es la palabra con la que se nombra el *fenómeno*.⁷⁶ *Erscheinen*, que es el verbo, significa, por lo tanto, *aparecer*, presentar, manifestar, comparecer. O sea, se conserva el sentido de la raíz griega de *fenómeno* (φαινείν, φαινόμενον), *lo que aparece*. En cambio, *Scheinen*, quiere decir brillar, alumbrar, resplandecer, lucir, pero también, *parecer*. Por lo que el sustantivo *Schein*, del mismo modo que significa brillo, luz, destello, resplandor, reflejo, aspecto, claridad, significa lo que en español debe traducirse como *aparencia*, y no como *apariencia*.⁷⁷ La *aparencia* es lo que *parece*, lo que se deja ver, no lo que esconde la verdadera forma de algo, pues su sentido es parte del grupo de palabras que hacen referencia a la presencia y sus múltiples modos (como comparecer, aparecer, desaparecer, etc.), que nombran la realidad, los niveles de lo real; es decir, no tiene el sentido actual de la *apariencia*, que prácticamente es su contrario, de engaño, artificio, algo que *no es*, que es una copia de lo verdadero, y que es tan sólo *parecido* a ello. Así pues, el sentido de *parecer* que se retoma en la *aparencia*, y que hoy está en desuso en español⁷⁸, es, de hecho, el equivalente al sentido que Hegel le da a *Schein* en la estética y en toda su filosofía, pues para él es una categoría lógica-ontológica (por eso se ocupó de ella en la *Ciencia de la lógica*), es decir, es un concepto que nombra un momento del devenir de la idea, su dimensión o su campo semántico, es el de los grados de la verdad. La *apariencia* es la manifestación sensible.

⁷⁶ Estas acepciones, como todas las que siguen, fueron tomadas de los glosarios y las explicaciones que se incluyen en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas, Filosofía real*, y la *Fenomenología del espíritu*, hechas por Ramón Valls Plana, José María Ripalda y Antonio Gómez Ramos, respectivamente.

⁷⁷ Véase la justificación y la explicación que ofrece Ramón Valls Plana, que es quien propone esta traducción para *Schein* y *scheinen*. Vid. N. del T., en G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas... op.cit.*, pp.209-210. Sin embargo, con la intención de hacer menos técnica la lectura, seguiré empleando la palabra “*apariencia*”, pero debe entenderse su sentido como lo explico en esta parte, no como el que comúnmente se le da.

⁷⁸ Utilizado en expresiones como: “Parecer ante las autoridades”, o como las que cita María Moliner: “X pareció en casa a las dos de la madrugada”; “el sol pareció entre nubes”, etc. Vid. *Idem*.

De este modo, no se trata de una apariencia en sentido platónico, o sea, de un reflejo falso y artificioso, sino de lo contrario, de la verdad. La pregunta de Hegel por el arte es por la verdad, lo que piensa en él es la forma como presenta la idea. La apariencia, entonces, es una de las fases del proceso de manifestación de la verdad; dice Hegel: “la apariencia es necesaria al fondo que manifiesta, y tan esencial como él. La verdad no existiría si no lo pareciera.”⁷⁹ La apariencia es un momento de la verdad. La verdad *parece* en el arte, y es él el único modo como *parece*, sólo en y como arte se deja ver este momento del desarrollo de la idea; cada fase de su despliegue, por el cual se va manifestando y dando a conocer, es, precisamente por esto, necesaria, por eso, sin arte no hay verdad. El arte es la intuición de la verdad por medio de la apariencia; asimismo, la religión es la representación de lo verdadero mediante su *revelación* divina, y finalmente, la filosofía es el pensamiento de la verdad mediante su *manifestación*, es su saber absoluto; es decir, la idea en su aparecer fenoménico, *parece*, se revela y se manifiesta, se trata de un, cada vez más profundo, ascenso hacia el interior. Dice Hegel:

La verdad, cualquiera que sea la fase en que *aparezca*, tiene necesariamente que empezar manifestándose a los hombres de un modo externo, como un objeto presente representado a través de los sentidos: así se apareció Dios a Moisés en una zarza de fuego, y así cobraban los griegos conciencia de sus dioses: en las estatuas de mármol o en otras representaciones plásticas.⁸⁰

La apariencia es la realidad exterior de la idea, es el momento de su exteriorización sensible, es decir, es la forma sensible de la idea.⁸¹ En el arte, la idea *parece* en el exterior, se deja ver, se escucha, se percibe sensiblemente; en el arte la verdad se manifiesta a través de un color, de un sonido, de una textura, por eso se le puede intuir. La apariencia, entonces, es la primera presencia del fenómeno, su más inmediata forma, y por ello, es ya un primer

⁷⁹ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos, Madrid, Mestas Ediciones, 2003, p.22. Las cursivas son mías.

⁸⁰ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía I*, trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p.71. Las cursivas son mías.

⁸¹ Todo este apartado de la apariencia se sitúa en el largo y muy importante debate sobre la autenticidad del concepto de *ideal* que aparece en las *Lecciones sobre la estética*, el cual, presuntamente es más bien una formulación de Hotho y no de Hegel, pues, de acuerdo con la totalidad de su filosofía, el arte no es “la *apariciencia* sensible de la idea”, como se dice en las *Lecciones*, sino “la *aparición fenoménica* del espíritu”, como se recoge en los apuntes de Kehler e, implícitamente, en otras obras. Sin embargo, con base en lo que se ha dicho, la diferencia entre ambos conceptos no es tan radical como para ser opuestos o esencialmente distintos, pues el arte es en tanto que *hace parecer la idea sensiblemente*, y esto no es más que la aparición fenoménica del espíritu, de la idea como espíritu. Como dije, la apariencia es ya manifestación, pero sensible.

nivel de realidad, el objetual. En este sentido, la verdad primero necesita *resplandecer* para existir y ser percibida, o sea, necesita ser bella.

La primera presencia de la idea es la belleza; la verdad aparece originariamente como belleza, como resplandor. Desde la Antigüedad griega, y quizá desde antes, la belleza ha sido pensada como el resplandor de la verdad, la idea más luminosa de todas. Hegel dice que en alemán la palabra para referir a la belleza y lo bello (*Schöne- Schön*) proviene de *Schein*; es decir, lo bello resplandece porque es lo que primero se percibe, la belleza es el brillo de la presencia, lo que *luce* inmediatamente, es la verdad *aparente*. La belleza es el *aspecto* de la verdad, pero no por eso es falso e ilusorio, sino al contrario, al ser inmediata es la más pura forma de lo verdadero, la que ataca y embarga. Y cuando la idea brilla, entonces hay arte, es decir, es un brillo que se con-figura, pues la belleza es llevada a aparición por el espíritu, es siempre una belleza artística.

“Por lo tanto, lo que en el arte significa apariencia es que la realidad cotidiana está superada-asumida. Y la apariencia en el arte es más bien una forma mucho más verdadera, superior, frente a la forma en que estamos acostumbrados a ver lo ético.”⁸² La apariencia, entonces, es un modo como el espíritu realiza la *Aufhebung*, que como se vio en la Primera Parte, es el movimiento esencial por el cual se va constituyendo como sujeto. En esta medida, la apariencia es una forma de idealización del mundo en la que se contiene y supera la realidad empírica y contingente (*Realität*), y se conserva y realiza la idea, es decir, es una forma de levantar la realidad efectiva, y con ello, de hacer aparecer fenoménicamente al espíritu, o sea, de realizar el *ideal*. En este sentido, en la apariencia artística se manifiesta por primera vez la subjetividad humana. “No hay que rechazar, entonces, la apariencia en el arte, sino, más bien, la realidad cotidiana, que aparece frente a ella únicamente como lo impropio, cuando ella es un modo de aparecer muy superior al de la realidad.”⁸³ El arte no copia el mundo, crea el mundo. Es una forma como el espíritu produce y por tanto, conoce su realidad, desdobra y recoge su existencia como historia.

⁸² G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, p.97.

⁸³ *Ibidem.*, p.99.

2.2 Fantasía y figura

Así pues, ¿de qué parte del espíritu procede el resplandor de lo bello artístico? ¿De “dónde viene” el arte? ¿Cómo es posible que el espíritu haya creado algo como lo que se presenta en las obras? No es una pregunta que se dirige a los artistas en tanto que individuos finitos, sino que es una pregunta que debe dirigirse al espíritu, al artista como elegido de las Musas, de algo universal. No se pregunta por cómo es que Miguel Ángel llegó a concebir en su alma el *David*, a fin de obtener una receta vacía que trivialice hasta la técnica. La pregunta no es por cómo se crea una obra, sino por cómo se crea el arte, por la *creación*. Dice Hegel: “¿De qué facultad del espíritu procede esto? ¡De la fantasía! (...) Ella es, en efecto, la facultad de la producción artística; [es la facultad] de llevar inmediatamente un contenido, [más exactamente: un] contenido esencialmente racional, a la intuición, a la representación.”⁸⁴ El arte procede del pensamiento, del pensamiento sensible que es la fantasía, pues ésta es siempre una “fantasía pensante, el pensamiento que sólo comprende a través de la fantasía y que cobra expresión en las formas de ésta.”⁸⁵ Lo racional sólo puede decirse racionalmente, y las creaciones del arte son verdaderas porque proceden de la razón; dice Hegel:

[Se] ha hablado mucho de hasta qué punto deben también desempeñar un papel el entendimiento, la razón, el corazón o el ánimo. No hay que considerar tan aisladamente a la fantasía, (...) no hay ligereza en la fantasía; se observa en Sófocles y en los grandes que han ponderado plenamente lo verdadero, que es lo que conmueve. Esto es razón y entendimiento, ánimo, corazón, memoria.⁸⁶

El artista es el que lleva a aparición fenoménica, por medio de su espíritu como fantasía, la idea; su genio es el que hace *parecer* lo bello, o sea, el artista, en tanto que ser espiritual, es el que hace *parecer* la verdad, porque lo verdadero siempre es creación del espíritu, en este caso, de la fantasía. Y la idea que *parece* en el exterior siempre lo hace en una figura; lo bello siempre *aparece* con-figurado, porque “la fantasía es la facultad de dar forma.”⁸⁷ Es la facultad por la que el espíritu se da forma a sí mismo, pues no es el artista como individuo el que se hace presente en la obra, en ella él y su subjetividad contingente desaparecen, el artista se aleja, se calla y deja que hable sólo la verdad. La idea se da una figura a sí misma, por eso es ideal, porque es la idea hecha real, la idea que existe exteriormente como figura. La figura,

⁸⁴ *Ibidem.*, p.175.

⁸⁵ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía I... op.cit.*, p.69.

⁸⁶ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, p.175.

⁸⁷ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal...op.cit.*, p.116.

entonces, es “la inmediata expresión sensible de algo interior y por tanto la necesaria condición de lo bello como aparición sensible de la Idea.”⁸⁸ Es la forma como aparece la realidad sensible de la idea; la idea como belleza, al ser ella misma un *parecer*, es una figura. La figura, entonces, es la idea exterior, no es un añadido que se le sobreponga y con el cual se oculte, pues:

Si la idea es verdadera en sí, determinada en sí, entonces ella es su manifestación, su configuración misma; al ser ésta su determinidad, entonces únicamente podrá ser la [figura que de ello nazca] su figura verdadera. Al alcanzar la idea verdadera, se alcanza también la verdadera figura de la idea; ella no es otra cosa que la verdadera determinidad de la idea, y es por tanto la idea concreta. La falsedad, la indeterminidad de la idea, consiste únicamente en que no esté determinada por sí misma; en ello estriba el momento principal que compete a la subdivisión.⁸⁹

El ideal es la perfecta manifestación de la idea en y como figura, por eso es la idea de lo bello o la belleza. De modo que el arte verdadero es el arte bello, pues es el que realiza la verdad como belleza; el arte en el que la idea aún no alcanza su figura, no es absolutamente bello y verdadero, pues la idea aún no *parece* ni aparece fenoménicamente. Como toda realización, la de la idea de lo bello es un proceso y sus momentos son, por tanto, los modos de lo bello o las *formas artísticas*. De este modo, las formas de lo bello o del arte, son las formas de la relación entre la idea y la figura, es decir, las distintas formas como el espíritu ha configurado la idea. La belleza, al aparecer, se convierte en una realidad histórica, pues se configura históricamente. Ya he mencionado arriba que con la filosofía del arte de Hegel, la belleza se historiza, por lo que la historia del arte es, entonces, la historia de los modos como la idea se ha configurado. Así pues, para Hegel son tres las formas en que la belleza se ha encarnado en el espíritu: la forma artística simbólica, la forma artística clásica, y la forma artística romántica. Sin embargo, sobre ellas y su contenido particular voy a hablar más adelante, por ahora sólo es preciso decir que la forma artística clásica es la realización absoluta del ideal, y por tanto, la aparición de la idea como belleza.

De acuerdo con esto, entonces, a lo que el artista le da una figura es a lo verdadero, no a lo meramente empírico (esto es sólo técnica); el objeto del arte no se recoge de fuera. El arte, como Hegel insiste en numerosas ocasiones, no es imitación⁹⁰, ni de la naturaleza ni de

⁸⁸ José María Ripalda, “Glosario”, en G.W.F. Hegel, *Filosofía real*, 2ª ed., trad. de José María Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica/ Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2006, p.404.

⁸⁹ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, p.101.

⁹⁰ Con esto, Hegel se distancia de buena parte de la tradición anterior a él, tanto de estética como de teoría del arte (piénsese sí en Platón, pero también en los múltiples tratados y escritos sobre arte hechos por los mismos artistas,

lo que llama la realidad prosaica u objetiva, su fin no es imitar lo sensible, sino producirlo. La esencia ideal del espíritu no consiste en transfigurar lo empírico, sino en autoengendrarse; el espíritu es libre, no depende ni tiene como punto de partida lo natural o lo positivo que es lo no-espiritual. Combray (*En busca del tiempo perdido*) no existe “realmente”, Combray existe en la fantasía, y por eso su verdad es mucho más verdadera que la empírica, es una verdad bella; el Combray dicho bellamente es el verdadero, no el que pudo haber existido físicamente, porque es una creación de la razón como fantasía.

Así pues, dice Hegel: “Eso que llamamos realidad es caos, (...) y lo que el arte lleva a aparición fenoménica son los poderes [que actúan] en el caos. Estos poderes verdaderos son los que comparecen en el arte.”⁹¹ “Lo verdadero en el presente sensible son los poderes que hay en ello, lo espiritual, lo ético; estos poderes eternos universales son los que se exponen a través del arte.”⁹² El arte no hace presente lo contingente, sino lo eterno. Como se trató en la Primera parte, lo eterno de la historia son los poderes éticos, porque en ellos se concretiza la sustancia racional del espíritu, y a través de ellos es como se puede pensar la presencia de Dios en la historia. Lo que presenta el arte son las fuerzas que actúan detrás de la multiplicidad de lo cotidiano, dándole unidad e inteligibilidad; la estructura que sustenta todo un mundo, su eticidad, o en otras palabras, el espíritu de un pueblo. De modo que, “el arte libera completamente del accesorio sensible a lo eterno en la historia y así nos hace presente la idea.”⁹³ Lo histórico del espíritu se deja ver en la obra porque lo produce. El arte permite ver las fuerzas constitutivas de un mundo, porque es un productor de ellas, el espíritu no se refleja en lo ya dado, sino que es acción, él se crea en el arte; por eso sin arte no hay espíritu. El modo como se presenta y se crea esta eticidad en el arte es el *pathos*.

que van desde el Renacimiento hasta el siglo XX), pues para Hegel, el arte no es la imitación ni el perfeccionamiento de lo meramente exterior, su fin no es copiar lo dado, en eso no se juega su verdad (en su *parecido* a otra cosa). El punto de partida y el parámetro para pensar lo que es el arte, no debe ser la realidad simple ni la naturaleza, sino el ámbito de lo absoluto; es decir, para pensar la verdad del arte no se debe considerar la obra respecto de la realidad cotidiana, sino la obra respecto de la esfera del pensamiento.

⁹¹ *Ibidem.*, pp.97-99.

⁹² *Ibidem.*, p.97.

⁹³ *Ibidem.*, p.99.

2.3 La sensibilidad y el pathos ético

El espíritu primero es consciente de su esencia ética por el ánimo, pues como ya se vio, la idea emerge primero a la conciencia inmediata, o sea, al arte. Lo ético aparece primero como esos *poderes* eternos que actúan detrás de lo contingente, y en esta medida, por ser impulsos, viven en el ánimo del hombre, de tal modo que la realidad ética aparece primero como potencias éticas, o como Hegel las llama, *potencias racionales del ánimo humano*. Así pues, “estas potencias, cuando logran su activación en el hombre, las llamamos habitualmente pasiones o, mejor, *páthos*.”⁹⁴

Las potencias son, precisamente, lo que impulsa al hombre, lo que lo mueve; aquello que vive en su alma (*anima*), y constituye el motor de su acción; lo que lo aviva. El ámbito del arte es lo que estimula e *inspira* al hombre, el empuje que lo lleva a crear un mundo, a ser hombre; en el arte se presenta el origen de la vida, el misterio de la creación. Dios se conoce a sí mismo primero en ese *entusiasmo* (divino) que se apodera del hombre y del que emerge todo el mundo; no se trata más que del camino del *Logos*. El concepto comienza siendo impulso, después se vuelve un impulso reflexionado (religión), y finalmente adquiere su propia forma lógica (filosofía). El concepto, como dijo Kant, sin intuiciones es vacío, y las intuiciones sin conceptos son ciegas. Sin el arte, el concepto es logicidad muerta, pura abstracción sin contenido; asimismo, el concepto es el fin de las intuiciones, sin un lugar hacia el cual llegar, éstas son puro éxtasis, el delirio de lo universal, el extravío casi dionisiaco, casi porque para Hegel, el pathos, al ser parte del proceso de formación de la razón conceptual, es ya racional. Dice: “*Páthos* tiene un sentido general, es la potencia que mueve al ánimo humano y no [es] en sí nada censurable, sino un momento de la racionalidad.”⁹⁵

En este sentido, el contenido del pathos no es lo individual, sino lo verdadero. “El *páthos* radica en el sí mismo del hombre, y tales pasiones constituyen el centro del arte. Se toca una cuerda en el hombre que resuena en cada pecho, se excita algo en el hombre que cada cual debe reconocer.”⁹⁶ El contenido del arte no es lo que afecta a un hombre, sino lo

⁹⁴ *Ibidem.*, p.161. Las cursivas son de Hegel.

⁹⁵ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, p.161. Las cursivas son de Hegel.

⁹⁶ *Idem.*

que afecta al hombre, a todos los hombres. Por eso las obras de arte *con-mueven*, porque mueven al ser humano, al espíritu; en el arte el espíritu se conmueve de su propia esencia. El hombre se puede re-conocer en una obra, porque puede ser consciente (inmediatamente) de lo que *es* en tanto que humano; en el arte el hombre se conoce a sí mismo, lo que habita en su alma; por el arte se tiene conocimiento del espíritu. Hegel no habla de lo que resulta objeto de la afección sólo en un determinado momento, de lo que sólo *apasiona* momentáneamente al hombre, sino de la afección que no depende de que sea Miguel Ángel, la pirámide de Keops, o Proust; de lo eterno, de lo histórico.

Así pues, en contraposición a Kant y a gran parte de la tradición estética desde Aristóteles, para Hegel el fin del arte no es, como lo llama, el *despertar de las pasiones*, y por ello tampoco la *purificación* de ellas, o sea, un fin moral. El arte no existe para la satisfacción de un placer o una manía personal; a diferencia del pathos, las pasiones no son universales sino individuales, son las exaltaciones y apetitos que sólo atañen a un individuo, no a lo ético que debe ser el contenido de las obras, pues “el arte es un modo como el hombre ha tomado conciencia de las supremas ideas de su espíritu; encontramos que en las representaciones artísticas han depositado los pueblos su intuición suprema.”⁹⁷ En el arte se intuyen, porque están contenidos, los problemas que la metafísica-lógica piensa conceptualmente, la *arché*, el primer principio, Dios. El encuentro con el arte es una confrontación con nosotros mismos; lo que arroba y estremece es la intuición inmediata de lo humano. “Tenemos la experiencia de que el arte aproxima al ánimo aquello que, si no, se halla en el espíritu como lo más respetable, supremo y verdadero. Observamos que a través del arte se conmueve cada sentimiento del pecho humano en su multiplicidad, «nihil humani a me alienum puto».”⁹⁸

El arte presenta lo humano porque lo produce:

El arte ejerce efectos sobre nuestro ánimo sin establecer diferencia alguna; con él pueden despertarse y vivificarse todas las pasiones, puede ofrecerse la ocasión de sentir lo noble, lo superior, lo verdadero, podemos ser incitados al entusiasmo; pero igualmente tiene el poder el arte de conducirnos a través de toda miseria, de hacer representable el crimen, de hacernos partícipes de todo lo vergonzoso y horrible, voluntariamente y sin estremecernos por ello, nos puede guiar a las mayores

⁹⁷ *Ibidem.*, p.51.

⁹⁸ *Ibidem.*, p.69. La frase es el conocido verso de Terencio: “Nada humano me es ajeno”.

pasiones y hacer que nos disolvamos en la imaginación y que nos sumerjamos en los ociosos juegos de la representación.⁹⁹

Es el peligro que veía Platón en los poetas, el arte no es una ilusión que abra otra realidad a la verdadera, sino que el arte tiene el poder de configurar la realidad, de crear el mundo; el arte es vida. Una obra de arte está viva y nos da esa vida; por eso nos hace llorar, nos perturba, nos asombra, nos *emociona*, nos mueve; el arte transparenta cada rincón del ánimo. Por Edipo, por el Quijote, por Miguel Ángel, por Mozart, tenemos conciencia del alma humana, tanto de lo más elevado como de lo más profundo del *mal*. La *Crítica de la razón pura*, el *Corán* y la Capilla Sixtina, hablan de lo que *es* el ser humano, sin embargo, no dicen lo mismo. El arte es lo que hace inteligible la dimensión sensible del espíritu, es ella la que habla y se deja conocer en el arte; de hecho, dice Hegel que la sensibilidad humana en general proviene de la sensibilidad artística:

Produce el arte en nosotros, engendra en nosotros las experiencias de nuestra vida efectivamente real; nos traslada a todos los modos poéticos, a todos los estados de ánimo y, mediante la familiaridad con ello, nos capacita también para, en particulares situaciones de nuestras relaciones en general, sentir las circunstancias más a fondo, más profundamente, o nos capacita para que las circunstancias exteriores estimulen esas sensaciones, cosa que nos es posible por la ejercitación previa que hemos tenido en las intuiciones artísticas.¹⁰⁰

Es el arte lo que define el contenido de la sensibilidad humana. Se es sensible a las situaciones de la vida cotidiana, porque el alma ya se ha *cultivado* en la sensibilidad artística, ha conocido y se ha hecho consciente de sus emociones en las obras de arte. La empiria y la naturaleza no enseñan al alma a sentir, no le muestran sus emociones porque son realidad muerta, son inercia, en ellas no se ha hecho presente el espíritu, por eso no le hablan. El espíritu sólo se mira en lo que se ha reflejado; lo sensible siempre es espiritual, no meramente sensorial, “la intuición sensible que produce el arte es necesariamente algo producido por el espíritu, no es configuración inmediata y sensible, y posee la Idea como su centro vivificante.”¹⁰¹ Como mencioné arriba, la estética de Hegel es una filosofía del arte, porque la belleza, que es lo que se intuye sensiblemente, no procede de la naturaleza, sino del espíritu, es siempre una belleza artística. El hombre se ha conmovido por la muerte en su vida cotidiana, porque ha sentido y se ha hecho consciente de lo que se juega en ella al haber sido cantada por Homero la muerte de Patroclo. Como dijo Oscar Wilde, no es el arte el que

⁹⁹ *Ibidem.*, p.71.

¹⁰⁰ *Ibidem.*, pp.69-71.

¹⁰¹ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre filosofía de la religión I... op.cit.*, p.135.

imita a la naturaleza, sino la naturaleza la que imita al arte. No es que el hombre exista y el arte lo imite, sino que el hombre se crea a sí mismo en el arte; el espíritu es su propio creador. Es del ánimo humano de donde surge el mundo, es en el interior del hombre donde se origina todo. Las obras de arte son la objetivación del ánimo del espíritu; él se ha ex-presado en ellas, y de este modo, se ha conocido a sí mismo; en las obras de arte el espíritu se ha desdoblado y recogido; en ellas ha objetivado sus pasiones, y por ello las ha podido conocer; a través de las obras las ha dado al mundo, y el mundo se ha conocido a través de ellas, ha sabido lo que fue, lo que es y lo que será por ellas. El mundo, en tanto producto de la sustancia ética del espíritu, se ha reconocido en el pathos ético que exponen las obras de arte, es por ellas que ha sido consciente de su origen. En el arte está contenido todo el saber de la humanidad, toda la historia del espíritu. El conocimiento del mundo también empieza y termina en una obra de arte.

El artista, o más bien, el genio, es, entonces, el que es capaz de ser consciente de la esencia ética del espíritu y poder ex-presarla en una figura, para así crear una verdadera obra *de arte*. El genio es el que es capaz de sentir los hilos que mueven al mundo, de sentir la multiplicidad de la vida, y al mismo tiempo el centro unificador y originario de ella, y ser capaz de expresarla. Al artista genial le estalla la esencia de la realidad, siente todo, y al mismo tiempo, es capaz de re-unir ese todo. El genio es el que le da una figura a la idea, el que puede hacer presente a Dios; el que hace brillar la verdad en el mundo. El genio es el que es capaz de crear la historia del espíritu, por eso sin Homero, sin Fidias, sin Sófocles, sin Miguel Ángel, sin Cervantes, sin Bach, sin Mozart, sin Beethoven o sin Proust, la historia de la humanidad no sería la que es. El genio es el artista que posee *inspiración*, que como su nombre lo indica, es recibir el aliento, la vida, pero de los dioses; es el *entusiasmo* de los antiguos, el estar *endiosado*, tanto como para hacer lo que los dioses hacen: crear. Crear un mundo, estar lleno del mundo y crearlo. La inspiración no es, dice Hegel, un escalofrío ni un calentón de la sangre que ofrezca sólo una vivacidad momentánea como la que ofrece el champán, ni es sólo la necesidad del sujeto de expresarse a sí mismo, sino que es la libertad de dejar que lo interno se exteriorice; es estar tan lleno de la idea como para dejar que se muestre, que se haga ideal. Es adentrarse en las profundidades del origen, del ánimo, fundirse con él, de tal modo que se exprese a sí mismo a través de su obra, que en este sentido, no es producto de su individualidad, sino del mismo principio primordial, es la idea la que se crea

a sí misma y emerge a través de una obra de arte. El genio es el que primero expresó la idea, incluso antes que el filósofo, porque la idea, antes que ser filosofía, fue obra de arte.

Cuando las potencias éticas se encarnan y concretizan en el hombre, se convierten en su carácter, y de este modo acceden a la acción. Los caracteres humanos son la manifestación determinada de las potencias divinas o éticas, es decir, el individuo debe contener en su interior lo universal y actuar conforme a ello, o sea, actuar éticamente; lo universal sólo se realiza en y por la individualidad. El carácter humano, entonces, no se conforma de los caprichos individuales, sino de lo ideal; lo que *caracteriza* a cada hombre es el modo como hace real lo universal. Es en la acción humana donde, precisamente, se *actualizan* las potencias éticas; el carácter humano es el pathos actuante. Es lo que Antígona y Creonte son, cada uno encarna una potencia ética y actúa conforme a ella. Así pues, el arte expone la idea que es efectivamente real en el ser humano, muestra los modos como el hombre hace real, mediante su acción, la idea, y de este modo realiza su esencia, por eso en una obra se presenta lo más supremo. El arte expone la realización de la eticidad, los distintos momentos de ese proceso, y es, de hecho, él mismo uno de esos momentos.

Las potencias al actualizarse y entrar en acción en el carácter de los hombres, generan las diversas situaciones y colisiones¹⁰² que son el objeto del arte, especialmente de la poesía, pues de todas las artes es la que es capaz de exponer vívidamente la multiplicidad de modos como el ánimo humano se desarrolla en el mundo; en la poesía está contenido todo el conocimiento del pathos humano. De los géneros poéticos, el que expone la acción en su totalidad es, como su nombre lo indica, el *drama*. Sin embargo, fue sólo la poesía dramática antigua, especialmente, la tragedia, no la comedia, la que logró mostrar la totalidad de la acción humana, pues esta eticidad que se realiza por el ánimo del hombre sólo fue posible en la Antigua Grecia, el arte como el productor de este pathos ético sólo existió en el mundo griego. Era sólo a los héroes griegos a los que les hablaban los dioses, o más bien, ellos son los que eran capaces de contenerlos en su ánimo, de actuar conforme a él, y así realizar este momento de la eticidad, el del pathos ético. Lo racional primero aparece como potencias

¹⁰² A través del análisis de varias obras que van desde Homero hasta Schiller, pasando por Eurípides, Shakespeare y los poetas árabes e hindúes, Hegel desarrolla cuatro tipos de colisiones presentes en el arte dramático, que se generan por el encuentro de los distintos caracteres humanos. *Cfr.* G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética...* *op.cit.*, pp.135-167.

racionales del ánimo humano (pathos), y así es como se realiza en el mundo, a través del carácter humano. Esto es lo que expuso el arte griego. El pathos es humano, los dioses no tienen pathos, ellos son la pura belleza sublime. Es en el ánimo humano donde viven los dioses, pero en su propia realidad divina, ellos viven en las estatuas, ellos son las esculturas, la calma eterna y sublime que desborda su belleza. No obstante, en esto voy a profundizar más adelante, cuando trate la forma artística clásica, tanto en la escultura como en la poesía.

CAPÍTULO 3. LAS FORMAS ARTÍSTICAS Y LA HISTORIA DEL ARTE

Las formas artísticas son “los modos generales en que aparece lo bello en general.”¹⁰³ Es decir, son las formas como se ha con-figurado históricamente la belleza, como se le ha dado una figura a la idea, o, más bien, como la idea se ha dado una figura a sí misma, y así se ha llevado a su *aparición* sensible (espiritual). Las formas artísticas, entonces, son los modos en que se ha llevado a aparición histórica la idea como belleza en las obras de arte, o sea, son los modos como la belleza se ha hecho arte en un mundo histórico, y así se ha llevado a la conciencia intuitiva para el espíritu, de tal manera, que son las formas en que el espíritu ha sido consciente de la belleza, ha intuido la verdad en sus obras de arte.

La realización de la idea como ideal es un proceso y, como mencioné anteriormente, las tres formas artísticas son sus momentos; la forma simbólica, la forma clásica, y la forma romántica constituyen la historia del ideal, que, en este sentido, es la historia del arte. La idea logró exteriorizarse en su figura, y con ello, *parecer* bellamente, sólo en el arte clásico; es éste el que realiza esta primera forma del devenir total de la idea. Así pues, cada forma se define por la relación que se dé entre la idea y la figura, como dice Hegel, la diferencia entre los tres modos no radica en una cuestión formal o de estilo, en una modificación superficial de la figura, sino que es una diferencia de contenido; si la figura cambia es porque la idea cambia, pues la figura no es más que la idea sensible. La arquitectura griega y la gótica son diferentes, no porque tengan formas distintas, sino porque expresan mundos distintos, porque en ellas se han materializado formas de conciencia diferentes; son dos modos como el espíritu configuró la idea. Asimismo, como se verá, por mucho que la arquitectura gótica y la barroca

¹⁰³ *Ibidem.*, p.189.

sean estilísticamente diferentes, son parte de la misma forma artística, porque exponen la misma conciencia de la idea, se fundamentan en el mismo mundo, el cristiano.

La historia del arte es la historia del mundo, es la historia del espíritu universal pensada desde el arte. Lo que hay en la historia del arte, en el paso de una forma a otra, no es más que el movimiento del espíritu en su existencia sensible. Cada forma es engendrada por este movimiento, es una fase del proceso por el cual el espíritu se lleva a su aparición fenoménica y así se hace consciente de sí mismo y de la idea. La historia del arte es la historia del espíritu, de su *conocimiento de sí mismo* en el arte. Las formas artísticas son la encarnación del pensamiento sensible, por eso, la historia del arte es también la historia del pensamiento, del pensamiento fantástico, sin el cual no sería comprensible la historia de la *humanidad*. Así pues, el despliegue histórico del arte forma parte de la historia de la cultura (*Bildung*), de la formación del espíritu universal, porque no es nada más que éste el que se presenta en las formas artísticas.

En este sentido, la filosofía de la historia de Hegel, tal como él la pensó, como historia *concebida* de todo el devenir del espíritu, no está completa sin la historia del arte. Su proyecto no está completo sin concebir el desarrollo del espíritu sensible, de la idea que se concreta espiritualmente en la obra de arte. Para demostrar que la historia es una teodicea, y que lo que se presenta en ella es sólo la idea, Hegel tiene que pensar la idea que ha aparecido como belleza, o sea la historia del arte. La historia de la belleza es la historia del arte.

La idea se hace histórica con el arte, y por ello aparece históricamente en él. La idea se despliega históricamente en el arte. La historia del arte es el despliegue de su verdad. Por eso la filosofía del arte de Hegel es una *filosofía de la historia del arte*, es el pensamiento de la verdad histórica del arte, de la idea que se despliega históricamente en las obras. El arte *es* historia y se despliega históricamente. La filosofía de Hegel es el pensamiento de todo este desarrollo, desde el arte persa e hindú, hasta el arte de su tiempo, el de Goethe y Schiller. Es el impresionante esfuerzo por aprehender toda la historia de la humanidad desde las obras artísticas.

3.1 La forma artística simbólica: el arte como símbolo de la verdad

Dice Hegel que esta forma se encuentra sobre todo en Oriente, donde, como dice en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, nace el sol, el sol de la razón, o sea, donde empieza la historia del espíritu. En Oriente empieza a clarear la idea para los hombres, se inaugura el camino de la conciencia del espíritu, y con ello, su trabajo como creador del mundo, pero aún no es propiamente consciente ni creador; es sólo su amanecer. La conciencia y el mundo espiritualizado surgen en Grecia, con la forma artística clásica. La historia despunta en Oriente y el arte también, por eso, el arte simbólico es el “arte en sus comienzos.”¹⁰⁴ Cuando la idea emerge a la conciencia de los hombres, no lo hace en su propia figura; la idea, ya se vio en la Primera parte, nunca *es* sin devenir, sin su camino dialéctico de realización. La idea emerge para el espíritu como algo exterior, no como algo que vive en él y de lo que es reflejo; el sol nace para los hombres como un sol exterior. En Oriente nace el sol físico, natural, no espiritual. Y es precisamente esta conciencia de lo divino como algo exterior, la que se manifiesta y da lugar a las primeras formas del arte, las persas.

En esta medida es que dice Hegel que el arte simbólico es el pre-arte, no porque no sea arte, sino porque es el arte que existe antes y que da lugar al arte propiamente dicho, que es el arte bello; lo mismo que podría considerarse al arte romántico el “post-arte”, porque es el arte que existe después de la realización de la belleza como obra artística. Cabe resaltar, que esto es un cambio respecto a su primera consideración de la forma artística simbólica, específicamente del arte egipcio, que es el arte simbólico por excelencia, ya que en la *Fenomenología* Hegel concebía las creaciones egipcias como *artesanías* y no todavía como obras de arte,¹⁰⁵ sin embargo, ya en las *Lecciones*, las afirma como las primeras obras artísticas, o sea, como creaciones espirituales y no ya objetos hechos instintivamente por el *maestro artesano*. No se trata un mero cambio de nombres, sino de la modificación del pensamiento de Hegel sobre el arte, y en general, sobre el trabajo del espíritu y sus manifestaciones. Se trata de ir entendiendo lo que Hegel re-pensó de lo que formuló en la *Fenomenología*, y que, como ya se vio, fue la base de su sistema posterior.

¹⁰⁴ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética...* op.cit., p.191.

¹⁰⁵ Cfr. G.W.F. Hegel, “La religión natural” en *Fenomenología del espíritu...* op.cit. pp.789-801.

El símbolo es la diferencia entre el significado y su forma exterior. Dice Hegel: “Símbolo en general es una existencia exterior inmediatamente presente o dada para la intuición, que sin embargo no debe tomarse tal como se presenta inmediatamente, por sí misma, sino entenderse en un sentido más amplio y más general. En el símbolo por tanto hay que distinguir al punto dos cosas: en primer lugar, el *significado*, y luego la *expresión* del mismo.”¹⁰⁶ La Trinidad cristiana no puede exponerse en una figura, ella no es un triángulo, sólo se simboliza por medio de él; el triángulo esconde el significado en su forma sensible. La figura que da cuenta inmediatamente de su significado no es un símbolo. Así pues, “la figura simbólica es una figura que tiene un significado, pero ese significado no es aún la pura expresión de lo espiritual. Todavía se da la diferencia de lo interno y lo externo; todavía existe aquí la inadecuación de la idea: hay una distinción entre la idea como tal y su exposición.”¹⁰⁷

Precisamente por esto, el arte simbólico no es arte bello, sino que principalmente, es arte sublime; es el arte de la desmesura, de la indeterminación, porque la idea no se ha determinado en su figura, no se ha concretizado, es todavía pura abstracción que se desborda. En el arte simbólico se va más allá de los límites del espíritu porque éste aún no ha captado completamente la idea, se ve desbordado por ella, no puede expresarla como es, porque todavía no la conoce. El arte simbólico es el arte de la alusión, no de la manifestación; las obras simbólicas sólo hacen referencia a la idea; la figura no la expone, la simboliza. El hombre no nace conociéndose a sí mismo, esto, como se ha visto, es un proceso (del que también da cuenta el arte); el espíritu piensa, intuye a la idea, pero no sabe cómo expresarla porque aún no sabe qué es, el modo que tiene para *referir* su intuición es lo inmediatamente externo, una figura natural. “La esfera misma de lo simbólico es una lucha de lo espiritual con lo sensible, con las figuras; los distintos estadios no son tanto clases de lo simbólico como diversos modos de intentos de configuración, la cual en esta esfera todavía no se alcanza verdaderamente.”¹⁰⁸ Las formas del arte simbólico son los distintos modos como se

¹⁰⁶ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz... *op.cit.*, p. 225. Las cursivas son del texto.

¹⁰⁷ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética...* *op.cit.*, p.103.

¹⁰⁸ *Ibidem.*, p.197.

relacionaron el significado y su expresión, o sea, como se configuró el símbolo, en las religiones antiguas.

a. Arte persa. El camino del arte, y el del espíritu en general, inicia con la identificación de la idea con lo natural. El espíritu despierta con el asombro, con la estupefacción del amanecer; el sol asombra tanto que el espíritu se funde en él, se olvida de sí mismo y se identifica con eso exterior que lo golpea. El primer momento del arte simbólico, entonces, es el de la identificación de la idea y lo exterior, no hay una diferencia entre significado y figura, y por lo tanto, todavía no hay símbolo como tal, pues lo interior y lo exterior son uno. Ésta concepción fue la predominante de la religión de Ormuz o Ahura Mazda en la antigua Persia. Lo divino fue identificado con la luz, con el sol que asombró al hombre; por eso como dije arriba, el sol emergió del Oriente sólo como existencia física, y la idea se identificó con ella. Es por esto que, como dice Hegel en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, en el mundo oriental no hay libertad, sólo uno llegó a ser libre: el gobernante, pero el espíritu aún seguía preso sin poder expresarse a sí mismo, y por ello, sin poder crear un Estado libre. No hay diferencia entre lo interno y lo externo, el espíritu se funde absolutamente en lo externo natural. Asimismo, como se trata en las *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, es por esto que en Oriente no hubo filosofía, no se pudo dar el pensar libre, porque el espíritu seguía unido a la naturaleza, era pura apetencia, no voluntad libre.

En este sentido, en el arte persa Dios es la luz; la luz no es el símbolo de Dios, sino que él mismo es la luz. La luz es el mundo, el pensamiento y la sabiduría, todo es luz. El significado y la figura son uno absolutamente; lo espiritual y lo natural se identifican por completo. Los templos, los poemas, las plegarias, todas las obras están hechas con el fin de adorar y hacer presente a la esencia divina que es la luz. La luz no es reflejo del espíritu, sino que éste la toma como inmediatamente se le presenta, en su mera existencia natural, y así la venera. La luz natural es las fuerzas que sustentan todo. Es la más pura abstracción.

b. Arte hindú. El segundo momento de esta forma es la transición hacia lo simbólico, la primera diferenciación entre lo espiritual y la figura que se intentó realizar en la religión hindú. Lo espiritual ya no es una unidad absoluta con lo natural exterior, sino que comienzan sus tentativas por darse una forma, por darle a lo divino una expresión, pero al ser su primer

intento, la forma que encuentra es la más inmediata, o sea, la natural y la prosaica. La primera forma de dar cuenta de la vida divina fue la vida animal y la biológica humana. Hegel piensa tanto las figuras de los dioses como los poemas fundadores de la cultura hindú, tales como el *Mahabharata* y el *Ramayana*. Cabe mencionar que en 1827 Hegel publicó una reseña sobre el *Bhagavad-gītā*, de la edición de W. von Humboldt del *Mahabharata*, un año después de estas lecciones de Berlín,¹⁰⁹ por lo que su contenido prácticamente se definió con lo que desarrolló en estas clases. Esto da cuenta de lo que decía al principio, de que las lecciones fueron para Hegel una oportunidad para seguir pensando su sistema y desarrollar sus ideas.

En la religión hindú, los animales son venerados como dioses; las vacas, los monos, los elefantes, son dioses, no son símbolos de ellos ni de sus poderes, sino que en su animalidad, son manifestaciones divinas. Asimismo, Brahma es el pensamiento puro; al estado de profunda meditación se le llama Brahma; es decir, la figura de lo interno espiritual universal es la prosaica, la de un hombre singular y cotidiano. Cuando alguien cae en profunda meditación se le llama brahmán, y cada uno, en su naturaleza humana prosaica y empírica, se convierte en la existencia inmediata de eso divino, no en su representación sino su manifestación misma. Por eso tampoco se da el símbolo en el arte hindú, sólo la transición hacia él. En ambos casos, la figura es absolutamente inadecuada a su contenido, se ve rebasada por él, por eso se le exagera, se le intenta elevar, se le fuerza hasta reventar; esto genera (en palabras de Hegel) lo monstruoso y extravagante del arte hindú; aparece lo extraordinario, pero en el sentido de lo grotesco, lo inconcebible. Como dice Hegel, es un delirio, el delirio de lo universal que no puede expresarse, y que por eso se expresa como tal, como delirio.

Y es que, en efecto, cuando observamos los dioses de la religión hindú, Brahma, Vishnu, Shiva, la sensación que generan es la de tensión entre lo finito y lo infinito, se percibe el impulso de traducir y materializar lo más supremo, la majestuosidad de lo divino en formas finitas; se intenta explicitar la idea tal como se siente, pero con lo más prosaico y natural, se quiere expresar toda la grandeza en lo material, pero no alcanza. Se percibe inmediatamente el desfase, la inadecuación de lo que se representa con el modo como lo hace, la idea que está detrás se desborda. Se quiere mostrar el poder de infinitud añadiéndole cuatro brazos a los

¹⁰⁹ *Ibidem.*, N. del E., p.213.

dioses, tres cabezas, pintando su piel de azul, llenándolas de adornos, de joyas, de colores; es lo infinito, lo sagrado que se quiere mostrar con elementos finitos y contingentes, con una forma que en absoluto corresponde a la esencia, y que en ocasiones es contraria a ella, por eso son figuras que llegan a resultar opuestas al entendimiento y que van más allá de los límites de lo concebible, como lo puede ser un dios con rostro de elefante y cuerpo humano. Este impulso de exteriorización se encuentra en toda su cultura, en su vestimenta, en su arquitectura, todo inmediatamente se presenta como “cargado”, “barroco”, exacerbado hasta la exageración; tal pareciera que es el modo de su espíritu del pueblo.

Así pues, en el arte hindú el espíritu aún no es libre, sigue mostrándose a sí mismo en y como una figura natural, sigue siendo uno con ella. La diferenciación, y por lo tanto, la autonomía del espíritu con respecto a lo natural, es obra del símbolo y realización de otro pueblo:

Es propio de lo simbólico que lo interno se libere de lo natural, devenga para sí; le es propio que se supere lo natural, la muerte de lo meramente inmediato. Sólo de esta forma es el alma para sí, sólo así se da verdaderamente un significado: el morir de lo natural. Y que lo natural muera en el espíritu, el momento de lo negativo, de la muerte, lo vemos aparecer incluso en la conciencia de las naciones, de tal modo que podemos decir que la muerte de lo natural es un momento esencial en la vida del espíritu, y esta intuición realiza el tránsito al símbolo propiamente dicho, es la condición de que lo espiritual sea para sí, lo esencialmente sustancial.¹¹⁰

c. Arte egipcio. En la vida del arte este momento del espíritu fue realizado por el arte egipcio. La negación de lo natural por el espíritu es un momento general de su vida, y en el espíritu artístico, el arte que lo ilumina y lo deja ver, es el egipcio. Este momento, como se vio en la Primera parte, es el momento previo y necesario para la *formación* de la cultura, para la afirmación de la libertad del espíritu en sus productos culturales, pues es como empieza a determinarse por sí mismo. Egipto es el momento del morir de lo natural, y del despertar de la conciencia del espíritu, previo a su conocimiento de sí mismo, que es el arte griego. Como dije arriba, la historia del arte es la historia del espíritu.

Al negar lo exterior, el espíritu se vuelve hacia sí, ocurre una escisión entre lo interno y lo externo. La negación es sólo la separación, y lo simbólico es precisamente la diferenciación entre el significado, lo interno, y la figura, lo externo. Como dice Hegel en la *Fenomenología* cuando habla de la religión egipcia, lo que se presenta es la escisión misma

¹¹⁰ *Ibidem.*, pp.217-219.

entre el alma y el cuerpo. Egipto afirmó la muerte de lo natural en el espíritu porque descubrió y afirmó su vida eterna; como dice Heródoto, fueron el primer pueblo que creyó en la inmortalidad del alma humana, y a partir de ella levantaron su cultura. Por eso: “Lo simbólico fue aquí la suprema cima de la conciencia. (...) En los egipcios, el símbolo fue el modo supremo de su arte, de su conciencia.”¹¹¹

Deshacerse de lo natural es querer transformarlo; con Egipto aparece la fuerza transformadora del espíritu, despierta. Como dice Hegel: “Allí donde debe comenzar el arte, la figura tiene que ser algo *hecho*.”¹¹² Y: “Sólo allí donde la interioridad se libera surge el auténtico impulso del arte de dar figura a lo interno, de producir una figura a partir del espíritu; una figura que, ciertamente, todavía no es adecuada al espíritu como tal, pero sin embargo muestra [por] sí misma no ser inmediata, sino aludir a algo distinto, que es el significado.”¹¹³ Y esto, dice Hegel, fue instintivo en los egipcios, pero ya no es el instinto del *maestro artesano*, semejante al de las abejas al construir sus celdas,¹¹⁴ sino que es algo creado, una obra de arte. Como dije más arriba, este primer impulso de transformación no fue considerado por Hegel en la *Fenomenología* como espiritual, y por lo tanto, las creaciones egipcias no eran aún una obra *de arte*, sino una artesanía. Aquí, veinte años después, en las *Lecciones*, ya concibió lo que hizo el pueblo egipcio como espiritual. Esto echa luz sobre los cambios en su concepción del movimiento del espíritu, y por tanto, sobre el proceso de construcción de su sistema.

Los egipcios *trans-formaron* su entorno por todos lados; no sólo construyeron sobre la roca, sino dentro de ella, no sólo levantaron pirámides y templos funerarios en el exterior, sino también en el interior de la tierra (arquitectura excavada en la roca). En un entorno donde lo natural parecía aplastar al espíritu (desierto, rocas difíciles de moldear), le surgió el impulso de negarlo y empezar a determinarse a sí mismo. La muerte de lo inmediato. El león ya no significa el león, en toda su naturalidad y exterioridad, sino que es el símbolo de la realeza, de un significado producido por el espíritu, una idea fundadora de la *eticidad* de ese

¹¹¹ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, pp. 221-223.

¹¹² *Ibidem.*, p.229. Las cursivas son de Hegel.

¹¹³ *Ibidem.*, p.221.

¹¹⁴ Hegel hace esta comparación en la *Fenomenología*, al referirse a las creaciones del *maestro artesano* en la religión egipcia. Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu... op.cit.*, p.797.

pueblo, que es, como ya se vio, lo que debe exponer el arte. La naturaleza del león muere, ella existe ahora *para* el espíritu.

Por eso la manifestación artística más propia de los egipcios, fue la arquitectura, ellos fueron el pueblo arquitectónico. La arquitectura, como se verá, es el arte simbólico por excelencia; es el primer arte, porque es en donde se concreta la primera acción del espíritu: dar forma a lo inorgánico. Y el impulso de la forma surgió con el arte egipcio.

Para Hegel, lo simbólico se describe y manifiesta como tal en las esfinges egipcias. El símbolo es un enigma, porque la figura que aparece no clarifica su significado, es un problema que insta a resolverse. Las esfinges son la representación del enigma, del espíritu que aún no se ha hecho transparente a sí mismo, porque en ellas “lo espiritual se desprende de la torpe animalidad; [se reconoce un] impulso de salir de lo animal hasta lo espiritual, pero que no ha devenido libre existencia para sí mismo, sino que se limita a estar ocupado en la pugna.”¹¹⁵ El espíritu sólo se asoma, añora salir, pero aún no es su momento, aún está unido al león. En los egipcios el enigma aún no se había resuelto, porque, como se verá, era trabajo de Edipo hacerlo. Con Egipto, se sentía al espíritu pero no se le mostraba como tal, sino que sólo se aludía a él en la figura animal, el espíritu permanecía oculto porque aún no se disociaba al hombre de su naturaleza animal, biológica (en el sentido actual); con los egipcios sólo aparece el impulso del espíritu de querer someter lo natural a su dominio, pero, como dice Hegel, se queda sólo en la tensión, en la lucha por ser libre. La esfinge encarna este momento del espíritu en el que todavía no emerge completamente de lo natural, y no se da su forma adecuada, por eso son las creaciones nacionales de Egipto. Sólo con el arte griego, el espíritu logró darse su auténtica forma, la *figura humana*, no el cuerpo animal, sino el espiritual, la morada del alma.

Por eso también, para Hegel, las esculturas egipcias son rígidas, no tienen movimiento porque no son libres, en ellas los rasgos del cuerpo y del rostro son toscos, aún prevalece la forma empírica, meramente natural de lo humano, no transparentan al espíritu. No expresan el movimiento, porque en ellas el espíritu apenas ha despertado, no es libre de moverse aún, no manifiesta su actividad. Los colosos de los faraones se yerguen en el desierto, en las entradas de los templos y de las tumbas, inmensamente enormes, unos sentados, otros de pie,

¹¹⁵ *Ibidem.*, p.227.

pero siempre rígidos, con el cuerpo unido a la roca, con la mirada puesta en el más allá, no en el mundo, las piernas juntas, los brazos a un lado, tiesas, sin vida, porque la vida, la voz, sólo les viene de afuera, todavía no sale de ellos mismos.¹¹⁶

d. Arte judío, arte oriental, y el arte de transición a la forma clásica. Sin embargo, el paso del espíritu hacia su forma absoluta no es inmediato, es un tránsito que involucra la disgregación total del significado y la figura; es decir, después de la realización absoluta del símbolo viene su disolución, la separación de lo sensible y lo espiritual. La disociación total del significado y la imagen, es necesaria para su unión absoluta en el arte clásico. No es la misma separación que se dio en las formas pre-simbólicas, pues ahora el espíritu contiene la experiencia de su momento simbólico. Esta separación se realizó en tres concepciones artísticas, y cada una representa una relación diferente entre lo espiritual y lo sensible: el arte judío, el arte islámico, y diferentes expresiones particulares de transición en las que ya se da tanto la libertad del significado como de la figura.

Arte judío. Es la total separación del espíritu con lo exterior, con el mundo. Al devenir completamente libre para sí, lo divino se recluye en sí mismo y el mundo se degrada, se desdiviniza, se convierte en pura prosa y finitud. Es la concepción que se encuentra contenida en el Antiguo Testamento, la radical escisión entre el mundo humano finito y el reino de Dios. La multiplicidad terrenal ya no tiene un punto de unión, eso Uno sólo se queda en sí mismo, la prosa deviene un accidente sin esencia, se vuelve sólo un sirviente de lo espiritual, por eso se rechaza a las imágenes como modo de expresar la infinitud de Dios. Las obras artísticas, como poemas, cantos y plegarias religiosas, dan cuenta de un momento negativo del espíritu, pues el alma se encuentra en una radical separación, e incluso oposición, con el cuerpo, por lo que lo exterior aún no es figura de lo interior.

Hegel llama a esta forma del arte oriental, específicamente del turco, árabe, y persa, el “Nuevo panteísmo oriental”. En él, lo Uno, el principio divino sigue siendo absolutamente libre para sí mismo, sin embargo, ahora su relación con la finitud no es negativa, sino afirmativa. En toda la multiplicidad de la prosa se encuentra lo divino, lo Uno es en todo, por

¹¹⁶ Es bastante conocido que los dos llamados “Colosos de Memnón” en Egipto, por razones físicas de la roca con la que están hechos, liberan un sonido al entrar en contacto con la luz y la humedad de los primeros rayos del sol, por ello se dice que cantan al amanecer. Hegel utiliza este hecho como metáfora, tanto en la *Fenomenología* como en las *Lecciones*, para hablar de las obras aún sin vida propia, del arte egipcio.

eso es un panteísmo. En todo está Dios; la figura particular sigue estando al servicio de lo universal, sigue siendo un accidente sin esencia, pero, a diferencia de la concepción judía, a través de ella sí es posible llegar a lo Uno, de aquí que la contemplación artística oriental tenga un carácter de dichosa intimidad. Este estado del artista, especialmente del poeta, es un amor a los objetos porque es un amor a lo Uno, es la felicidad de fundirse con el todo para intentar dar cuenta en el arte de lo divino, por eso en la poesía oriental abundan las metáforas, las comparaciones y las imágenes en general. Hegel opone a este espíritu libre y alegre del artista oriental, la intimidad artística occidental, desdichada y subjetiva, melancólica, tan moderna y romántica que está en completa escisión con su exterior, que no se funde con su objeto, sino sólo consigo misma. La intimidad sustancial, dichosa y serena es lo que, para Hegel, conforma el carácter del arte poético Oriental, expresado en toda su grandeza en poetas como Hafiz, o Fath-Ali, de quienes analiza las obras.

Estas obras de arte surgen bajo la concepción religiosa del Islam, por lo que son posteriores al arte clásico, e incluso al surgimiento del arte romántico, sin embargo, la sucesión del espíritu, ni en el arte ni en ninguno de sus productos, es cronológica, sino dialéctica, el espíritu es vida. Lo simbólico se trata de una concepción, que si bien se desarrolló absolutamente en la cultura egipcia, no se reduce a ellas, pues se encuentra presente incluso en la poesía moderna. En la vida del espíritu nada muere, sino, como ya se vio, se contiene y se sigue manifestando posteriormente.

Formas particulares de transición. En estas formas se ha llegado al momento en el que no sólo el significado ha devenido absolutamente libre para sí mismo, sino que ahora también la figura, por lo que la relación y la unidad entre ambas es completamente arbitraria, depende del artista. Precisamente por esto, dice Hegel, estas configuraciones no crearon ninguna forma artística, sino que sólo aparecen acompañándolas, es decir, son más bien, figuras híbridas que se dan en la transición de una forma a otra, por ello, no se pueden ubicar en un momento histórico del arte, como las anteriores, sino que son formas subordinadas a las obras artísticas que sí son parte de un espíritu histórico concreto, son configuraciones que más bien expresan un momento de transición del espíritu. Estas figuras se dieron principalmente en tres tipos, que son los diferentes modos como, ahora bajo esta determinación, se relacionan el significado y la imagen: El primero engloba a la fábula esópica, la parábola, y el apólogo;

el segundo contiene a las imágenes en general, es decir, a la metáfora, la comparación, el enigma y la alegoría. La tercera relación, que Hegel pone más bien como un apéndice, incluye al poema didáctico, poema descriptivo, poema de descripción natural, y al epigrama.

En todas estas configuraciones, el poder de significar del artista se encuentra en completa libertad, es pura intencionalidad sin concreción. Por ejemplo, en la fábula esópica, se significa un suceso que por sí mismo no tiene un sentido específico y que por ello podría expresar cualquier cosa, pues por un lado está un hecho prosaico o incluso natural, y por el otro, el sentido moral que el artista le impone. Es la naturaleza del cuervo graznar cuando ve a otro animal, así, en una fábula de Esopo, cuando un cuervo grazna y con ello ocasiona que cacen a una zorra, pierde su queso; es decir, el significado y la figura son autónomos y se les reúne por la intencionalidad arbitraria del artista. Asimismo, en la metáfora, por ejemplo, se tiene el significado y se le busca la imagen, de modo que ésta también podría expresar más de un contenido, es decir, sólo se le da imagen sensible a un significado ya elaborado, se le personifica o materializa. La fuerza de Aquiles no necesariamente debe expresarse con la imagen de un león, ni el león sólo significa la idea de una fuerza casi extraordinaria. Lo mismo sucede en las configuraciones poéticas de transición, como el epigrama y los poemas didácticos y descriptivos. En el poema de descripción natural, por ejemplo, lo que se contiene es sólo el sentimiento subjetivo provocado por el objeto natural, no se describe la naturaleza, sino el sentimiento de *un* sujeto; por un lado está el objeto, el claro de luna, el amanecer, la primavera, y por el otro, la subjetividad que el artista les impone. Ni la figura se significa, ni el significado tiene una figura propia, por ello, dice Hegel, muchas veces se cae en el delirio del ingenio del artista, que sólo se sume en su libertad.

Para pensar todas estas configuraciones particulares, Hegel piensa las obras tanto de Homero, como de Shakespeare, Klopstock, Goethe, Dante, o Hafiz, pues no representan una concepción artística concreta, como la simbólica, la clásica, o la romántica, sino que se encuentran en obras de arte particulares surgidas en estas concepciones. Las comparaciones no sólo se encuentran en la *Ilíada*, sino en Calderón de la Barca o Schiller; las metáforas no sólo son un elemento fundamental de la poesía oriental, sino que, de hecho, constituyen el centro de la poesía romántica. Son figuras en las que aún no se ha alcanzado la unicidad perfecta entre la figura y el contenido, que no expresan la realización del ideal.

3.2 La forma artística clásica: el surgimiento del espíritu y la verdad histórica del arte

a. La belleza de los dioses. Con Grecia sale el sol; en Oriente apenas se había asomado, y ahora pasa a su momento de esplendor, el de la autoconciencia. Como dice Hegel en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, cuando el sol ya lleva algún tiempo brillando, el asombro se modera y se lleva a la *reflexión*, el espíritu asombrado se mira a sí mismo, se eleva a un momento más interior que ya no es el del olvido de sí en la exterioridad, sino el de la conciencia. En Grecia sale el sol, pero ya no es un sol exterior como el del arte oriental, sino que es un sol interior, uno que ha dejado de ser mera naturalidad para ser creación espiritual, pues sólo hasta este momento la mirada del espíritu “ve su propia claridad, asciende a la conciencia de sí misma, vence la primera inactividad del asombro admirativo, para pasar al hecho, a la creación.”¹¹⁷ Sólo hasta este momento el espíritu despliega su esencia, que es la libre acción, es decir, sólo hasta este momento, el espíritu empieza a ser efectivamente lo que es: creador, ser histórico. Así pues, la instauración del mundo como tal, o sea, como creación consciente e intencional del espíritu, sólo tuvo lugar hasta Grecia, o más bien, hasta el arte griego; con el arte griego nace la libertad en la historia, por eso también, como dice Hegel en las *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, en Grecia nace el pensar filosófico.

El espíritu *supera* el momento de oposición entre lo exterior y lo interior en el que se encontraba en las formas anteriores, y pasa a la fase de la creación en la que se unifican el cuerpo y el alma; la figura y el espíritu ya no están en lucha, sino que ahora éste se desdobra en su figura, de modo que puede ser consciente de sí en ella. Ya no es sólo la fuerza transformadora que surgió en Egipto, sino la efectividad de ese impulso, la libre acción. Dice Hegel: “En Egipto se manifiesta la contradicción de los principios. Resolverla es la misión del Occidente.”¹¹⁸ Fue la misión de Edipo. “El enigma que la esfinge propuso a los griegos, etc. lo habría solucionado Edipo. (...) Los griegos resolvieron el enigma egipcio: que lo interno, humano, es lo espiritual, lo que el significado es en y para sí y sólo se significa a sí mismo. Hombre, concómete a ti mismo; conocer el espíritu, no el hombre en su

¹¹⁷ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal... op.cit.*, p.201.

¹¹⁸ *Ibidem.*, p.312.

particularidad.”¹¹⁹ Los griegos descubrieron que ese ser de una sola voz, que camina primero en cuatro pies, luego en dos y luego en tres, no es más que el hombre; su única voz es el espíritu. Los griegos descubrieron la naturaleza humana del hombre: el espíritu, la libertad, la razón. El hombre que se conoce a sí mismo es el que sabe que aquello que lo constituye y lo hace ser-humano, no es nada más que el espíritu; es el hombre que ha tomado conciencia del pensamiento como su esencia, que sabe que lo humano sólo es humano por ser producto del pensar; el hombre autoconsciente es el que ha llegado a tener conciencia de lo universal, de la verdad. “Los griegos han alzado el velo y expresado, sabido y expuesto lo que lo interno es: el espíritu que se sabe a sí mismo.”¹²⁰ Este velo es el velo de Isis, que al ser descornado revela la verdad. Y la verdad, como se mencionó más arriba, se reveló a los griegos en su arte.

Así pues: “El arte *bello* posee la autoconciencia del espíritu libre y posee, por tanto, como condición suya, la conciencia de la insuficiencia de lo sensible y meramente natural frente a lo espiritual, hace de lo natural mera expresión de lo espiritual, y es sólo la forma interior la que [en él] se exterioriza.”¹²¹ Ya no se trata sólo de la negación de lo natural, como en el arte egipcio, sino que, “al arte clásico, [por contra], pertenece la elevación del espíritu sobre lo natural inmediato. (...) Lo espiritual es lo dominante sobre lo natural, de tal modo que lo natural como tal ya no tiene aquella peculiar autonomía, sino que es ideal y, con ello, sólo expresión, signo del espíritu.”¹²² En el arte griego, el espíritu se hace figura; el pensamiento, se exterioriza, se desdobla en la naturaleza, y con ello la idealiza, la transfigura; es pensamiento libre (creador). La figura, entonces, al ser algo creado, remite inmediatamente al espíritu, a su actividad esencial que es la idealización, no ya a la naturaleza. El espíritu que actúa aquí es ya el espíritu que da lugar a la cultura, el que se forma formando. Así pues, como claramente dice Hegel, “la figura ha ganado la forma de la actividad autoconsciente.”¹²³ Y esta forma no es otra más que la *figura humana*.

¹¹⁹ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, p.227.

¹²⁰ *Idem.* Hegel refiere al poema de Schiller *La imagen velada de Saïs*, que trata de la famosa escultura de Isis en Egipto con el lema: “Yo soy lo que es y lo que fue, y mi velo no lo ha levantado ningún mortal. El hijo que he dado a luz es el sol”. Hegel, como Schiller, Novalis y otros románticos, utiliza la imagen de Isis y su velo como metáfora del descubrimiento de la verdad.

¹²¹ G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas... op.cit.*, §562, p.586. Las cursivas son de Hegel.

¹²² G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, p.285.

¹²³ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu... op.cit.*, p.803.

El espíritu existe exteriormente sólo como figura humana. La figura humana no es el cuerpo humano, no refiere a la forma que tiene el cuerpo de los seres humanos, al cuerpo físico, empírico, meramente biológico, sino, por el contrario, refiere a la forma que tiene el pensamiento, al cuerpo como morada del pensar. “En la figura humana se da lo espiritual inmediatamente, aparece en ella. Es la inmediata aparición fenoménica de lo espiritual.”¹²⁴ Es la forma que toma esa actividad eterna que es el espíritu, la *enérgeia*; aquí toma forma sensible aquello que se encuentra en todo pero es invisible a simple vista; la actividad que origina la historia. Es la forma que toma Dios, la idea, en su existencia concreta como espíritu.

Así pues, no es arbitrario que al espíritu le corresponda la figura humana, ni se trata de una relación obvia o meramente antropocentrista, sino que tiene su fundamento en el sentido de todo el sistema; “es el instinto interno de la racionalidad, el cual necesariamente debe aceptar lo humano como forma de configuración, de exterioridad; no se trata de una apropiación contingente, sino adecuada a la naturaleza de la cosa.”¹²⁵ El hombre es el único ser que tiene espíritu; el pensamiento racional sólo es propio de él, es su *diferencia específica*, ontológica; ningún otro animal tiene pensamiento, ni tiene cuerpo humano. Por el contrario, el cuerpo del tigre es parecido al del gato, porque su naturaleza es la misma.

El hombre, por ejemplo, camina erguido sólo por una voluntad inconsciente que le es inherente; el ojo animal es apagado, mientras que en el humano se reconoce el alma espiritual. Lo fisonómico muestra asimismo [una] elevada expresión de lo espiritual; la boca humana tiene en parte una función animal, pero al mismo tiempo se exponen en ella las diversas pasiones. La mano del hombre es también en parte únicamente órgano de vitalidad, pero sin embargo es infinitamente distinta de la mano del mono.¹²⁶

La figura humana es la ex-presión del espíritu. Lo exterior es lo interior que aparece, es su unidad absoluta; los ojos de los hombres no son nunca neutros, en ellos se dejan ver las pasiones del alma, la alegría, el enojo, la tristeza, se hacen visibles en la mirada. La figura humana no es la mera carne sino el cuerpo que expresa su alma, su motor; es la forma que tiene la unificación del alma y del cuerpo. Vestir al alma, es lo que hizo el arte griego; darle materia al alma, y alma a la materia.

Así pues, la figura humana es la figura del espíritu autoconsciente, porque en ella se expresa la conciencia de que lo humano es lo pensante, se expresa al espíritu que se sabe

¹²⁴ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética...* op.cit., p.285.

¹²⁵ *Ibidem.*, p.301.

¹²⁶ *Ibidem.*, p.123.

morando en la naturaleza humana y no animal, por eso el hombre ya no aparece unido al león, ni emergiendo de él. El espíritu es libre porque se determina por sí mismo, se da su propia figura, no la busca en el exterior, ni la imita, sino que la crea, se crea en ella. Esto significa también que el espíritu, al conocer su esencia, ya no se explica a sí mismo por fenómenos naturales, sino que ahora los interpreta, los espiritualiza y así construye su mundo, un mundo ético. “El arte bello ha llevado a cabo por su parte lo mismo que la filosofía por la suya: la purificación del espíritu respecto de la falta de libertad.”¹²⁷ Pero en el desarrollo del espíritu, el arte lo hizo antes que la filosofía.

En el arte griego, entonces, la idea se expone absolutamente en su figura, y la figura no es más que la exposición de la idea, es decir, se realiza el ideal. En el arte griego, la idea se hizo real efectivamente, y con ello, alcanzó su absoluta determinación como belleza. Como ya se vio, el primer momento del devenir de la idea es su exteriorización, su existencia como belleza, y este momento sólo se realizó absolutamente en las esculturas griegas. Sólo el arte griego logró exteriorizar la idea, hacer exterior lo interior. El arte como conciencia intuitiva de la idea, o sea, como primera forma del espíritu absoluto, sólo fue posible en Grecia, porque sólo en la figura humana la idea se dio a la intuición sensible, *pareció* exteriormente, fue bella; sólo las obras de arte griegas realizaron la aparición sensible de la idea, que es el ideal, la idea de lo bello. Así pues, el arte griego es la realización del concepto de arte. El fin del arte es llevar a aparición fenoménica al espíritu, y esto sólo se logró en la figura humana del arte griego; únicamente en sus esculturas se concretó la idea como espíritu. La idea accede al conocimiento de sí misma sólo a través del ser humano, porque es el único ser que contiene al espíritu, que tiene *logos*. La primera forma como la idea se conoce es intuyéndose en la figura humana, o sea, en el espíritu hecho real. Y el arte que hizo real al espíritu, fue el clásico.

El arte griego es *el* arte, es decir, con el arte griego surge (y termina) el arte propiamente dicho. Sólo el arte griego fue el arte bello, el arte verdadero. Fue el arte griego el que realizó al arte como forma de la verdad, o sea, como momento de la idea, su primera y más inmediata forma de conciencia. Sólo el arte del pueblo griego realizó este momento del devenir de la idea, que es su momento de existencia sensible. El arte es un momento de la idea que fue

¹²⁷ G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas... op.cit.*, §562, p.586.

realizado por las obras artísticas griegas, por eso decía arriba que el arte clásico es la realización del concepto de arte. El arte clásico es un momento absoluto de la verdad.

Ahora bien, la realización de la idea como belleza en el arte, fue el dios griego. “Los dioses griegos son esas obras de arte, los productos, lo bello del arte clásico.”¹²⁸ El contenido de las obras de arte clásico son los dioses griegos, es decir, el ideal es el dios griego; los dioses son la aparición sensible de la idea. Por lo tanto, de lo que hay que ocuparse para pensar el ideal, es de la mitología griega. En este sentido, la mitología griega no es simbólica, sino que es una mitología de la belleza, una religión del arte. Los dioses griegos no son símbolos como los dioses egipcios; ellos son la exteriorización de lo interior, la exposición sensible de la verdad, ya no hay enigma ni misterio; los dioses griegos son transparentes, *irradiar* su verdad, porque es una verdad bella, ellos son la manifestación de la belleza. Con esto, Hegel se distancia de la tradición filológica y filosófica que consideraba a los mitos y a los dioses griegos como símbolos de ideas o de acontecimientos. Atenea no es símbolo de la reflexión y la medida, *es* la figura de la medida como idea espiritual. Los dioses griegos son la forma del espíritu. Como dice Hegel, los dioses griegos son los productos, las creaciones artísticas del espíritu; en donde él se desdobra y conoce. Por eso son antropomórficos, la figura humana del espíritu se expresó en ellos. Los griegos tomaron conciencia del espíritu en las figuras humanas de sus dioses.

En este sentido, así como lo simbólico tenía su expresión más propia en la arquitectura, el arte clásico, al ser la perfecta manifestación exterior de la idea, tuvo su expresión suprema en la escultura, pues ésta es el arte de la exteriorización, de la espacialidad absoluta; en las obras escultóricas la exposición del espíritu se da en las tres dimensiones del espacio. “Según su determinación, la escultura tiene por contenido el ideal mismo; el dios ha de ser expuesto de un modo sensible, exterior, y éste debe estar enteramente determinado y replegado en lo interno, en lo espiritual.”¹²⁹ Por eso, en las esculturas de los dioses, más que en sus otras manifestaciones artísticas, los griegos pudieron tener un conocimiento inmediato y sensible de la verdad.

¹²⁸ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, p.287.

¹²⁹ *Ibidem.*, p.405.

En este sentido: “En sus dioses, el pueblo griego llevó a representación su propio espíritu, obtuvo conciencia de ello, aunque no [a nivel] del pensamiento, sino [una] conciencia sensible, intuitiva, en la religión del arte.”¹³⁰ Así pues: “Si ahora preguntamos cuál es el espíritu *efectivo* que en la religión del arte tiene conciencia de su esencia absoluta, resulta que es el espíritu *ético*, o *verdadero*.”¹³¹ Éste es el punto clave de la tesis. El espíritu que emerge libre y autoconsciente en las obras griegas, no es más que el espíritu ético, pues, como se vio en la Primera parte, la eticidad es la realización efectiva de la libertad del espíritu; en la realidad ética, el espíritu es efectivamente libre, porque *supera* lo natural y construye un *mundo*. Sin embargo, esto no se da inmediatamente, sino que es un proceso progresivo (es la historia de la libertad), y el momento de emergencia de la conciencia de la libertad fue realizado por el pueblo griego, es la eticidad griega.

En este primer momento el espíritu sólo se sobrepone a lo natural, es pura dominación; esta primera espiritualización de la naturaleza lo que produjo fueron obras de arte, los dioses, por eso en Grecia sólo aparece la eticidad subjetiva, la eticidad de la belleza, que no es todavía la absoluta realización de la sustancia ética. Hegel trata esta eticidad subjetiva en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, las *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, y la *Fenomenología del espíritu*. De hecho, es en esta obra, donde Hegel fundamenta el carácter ético del arte, que como dije al principio, estuvo desde el origen de su concepción en sus escritos de juventud, es lo que, inclusive, articulaba sus primeras inquietudes, y ponía como fin de la *mitología estética* en el *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*. Sin embargo, sobre esta eticidad bella voy a hablar más adelante, pues primero es preciso tratar el carácter del espíritu griego en sus dioses y en su mitología, para entender cómo definió la eticidad.

El contenido de los dioses es lo ético. En sus dioses, los griegos tuvieron conciencia de sí mismos como seres éticos y no ya naturales. La autoconciencia del espíritu que se exterioriza en ellos, es la conciencia de su camino para llegar a ser lo que es, es la conciencia de su libertad. De este modo, la transición de lo natural a lo espiritual, el proceso del espíritu

¹³⁰ *Ibidem.*, p.287.

¹³¹ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu... op.cit.*, p.803. Las cursivas son de Hegel.

por el que se va liberando de lo natural, la resolución del enigma, es el contenido de la mitología y de las esculturas griegas.

Así pues, la mitología griega se caracteriza por el sentido de subordinación y degradación que adquieren los animales y lo natural frente a lo espiritual, incluso, dice Hegel que es por esto que los sacrificios de animales estaban permitidos, no como en las antiguas religiones, en las que, de hecho, se les veneraba como dioses. Este carácter de degradación se ve expresado en las *Metamorfosis* que Ovidio recogió de la tradición griega, pues ahí lo animal aparece como un castigo que se le da a alguien superior, lo animal aparece como corrupción de la esencia humana. Asimismo, en los mitos, lo animal aparece ligado a los dioses, sólo cuando éstos representan una idea natural como la procreación o la fecundidad, por ejemplo, Zeus en la figura de un toro para embarazar a Ío. Por el contrario, cuando se quiere significar una idea espiritual y ética como el matrimonio, Zeus aparece en su propia figura humana.

Sin embargo, la conciencia de esta transición de lo natural a lo espiritual, tuvo su expresión más clara y propia en la lucha entre los antiguos y los nuevos dioses, la famosa *Titanomaquia* cantada en diversos poemas, entre ellos, la *Teogonía* de Hesíodo. Los antiguos dioses son los titanes, las potencias naturales, los nuevos dioses son los olímpicos, las potencias espirituales. Es la lucha de la que nace el *mundo*; la derrota de Cronos y el triunfo de Zeus, es, como mencioné en la Primera parte, la instauración de la *politeia*, de la razón, pero de la razón realizada como vida ética, el Estado. Los titanes son fuerzas naturales, Gea, Urano, Océano, Cronos, Helio, sólo expresan un contenido natural, abstracto, son la Tierra, el Cielo, el Sol, la Aurora, el Tiempo, la Memoria. Prometeo, otro titán, si bien intentó llevar a los hombres elementos para la construcción de un mundo, como el fuego, la astucia para aprovecharse de los animales, la cocina de su carne, etc., sólo llevó la técnica, no el espíritu. Finalmente, el fuego sólo era fuego, un elemento natural, y el trabajo que podía hacerse con él, aún no era propiamente *trabajo*, sino sólo una labor mecánica, instintiva, sin espíritu; éste sólo era propio de Zeus. En este sentido, los mitos de los titanes sí pueden ser simbólicos, porque en ellos aún no se expresa el espíritu como tal, sino que sigue escondido en la naturaleza. El mito de Cronos devorando a sus hijos es símbolo del paso del tiempo, lo mismo que la separación de Urano (el Cielo) y Gea (la Tierra), por Cronos.

Por ejemplo, en la tarea de afilar una piedra como daga para matar a un animal y poder comerlo, no hay espíritu, pues el hombre actúa para satisfacer necesidades naturales como comer, no para la creación de un mundo. El espíritu nace cuando el hombre ya está inmerso en una relación de sociedad, cuando lo hace para su familia, para su tribu, cuando tiene un sentido ritual, como en las Cuevas de Altamira, es decir, cuando actúa para algo superior, para algo creado por su propio espíritu como la familia, la tribu. Y esto es lo que expresa la diferencia entre lo que dio Prometeo a los hombres, la técnica, y lo que significó la vida ética que los dioses olímpicos instauraron.

Zeus derrotó a Cronos por la inteligencia y la astucia, no por la fuerza, o sea, por un elemento interior, no natural. Los nuevos dioses, los olímpicos, son potencias espirituales, éticas, su contenido ya no es abstracto, sino determinado. A través de Atenea, Apolo, Hera, Ares, se procuran las determinaciones éticas en el mundo, la familia, el derecho de tierras, la ciencia, la guerra; con ellos se instaura la costumbre, la ley. Zeus *es* el vínculo ético de los hombres, *es* la sustancia de la familia, lo que está detrás de ella, del Estado, sustentándolos. Zeus *es* el derecho, no como la personificación de un concepto abstracto, como lo es una alegoría, sino como la existencia de ese vínculo, lo que rige y sustenta el orden y la vida legal de los hombres; es la determinación ética interna del hombre, todos los dioses lo son. Son el impulso ético del hombre. Se evoca a Deméter no sólo la para la buena cosecha, sino para el correcto reparto de tierras, es ella la que representa, rige y sustenta este vínculo ético. Son dioses de lo espiritual, de lo interno del hombre, la familia como obra ética, existe por su impulso interno; por eso son *potencias* éticas, en el sentido en el que arriba lo expliqué, viven en el ánimo de los hombres, surgen de él. Así pues, los nuevos dioses *son* la sustancia ética de los hombres, con ellos se le da nombre por primera vez, se le hace consciente. El carácter de esta relación entre lo individual y lo universal, es un aspecto fundamental de la eticidad griega.

Sin embargo, la derrota no se dio como una simple desaparición, un olvido, sino por el contrario, como dice Hegel, los antiguos dioses se *asumieron* (*Aufhebung*) en los nuevos, es decir, permanecieron en ellos como una reminiscencia. Los dioses cancelaron, superaron y guardaron dentro de sí lo natural que les precedió, y sólo así pudieron crear su reino y crearse a sí mismos. La autoconciencia griega del espíritu que se manifiesta en los dioses, es la

conciencia de saber que lo espiritual necesariamente proviene de lo natural, que es su presupuesto, por eso los dioses sabían que su fin, lo que justificaba su existencia, era la expulsión de los titanes, y con ello, la instauración de su mundo; así pues, el contenido de los dioses es su propio hacerse. Por eso dice Hegel que para la aparición de la belleza clásica eran absolutamente necesarios los momentos anteriores, y esto lo sabían los griegos; ellos tenían conciencia del proceso espiritual de la creación de la belleza.

En este sentido, no hay contradicción en el origen de los dioses, que por una parte se diga que provienen de Egipto, y por otra, que fueron creación propia de los griegos; ellos son tradición y creación, o más bien, son creación porque fueron tradición.

Estos nuevos dioses son obras de artistas conscientes, reflexivos, [y han surgido de la] inspiración, [del entusiasmo] que los llenaba, llevando a representación los modos supremos de la conciencia de su pueblo. Ha sido la musa la que los ha inspirado, es decir, lo conforme a verdad, que alcanza el saber, el representar de sí mismo.”¹³²

Por eso, como dijo Heródoto, y como Hegel recuerda en numerosas ocasiones: “Homero y Hesíodo les crearon sus dioses a los griegos.”¹³³ Los artistas les dieron la conciencia de sí mismos a los griegos. La creación de los artistas no fue otra más que el *mundo* griego. La creación es precisamente la contención y superación (*Aufhebung*) de su tradición. Los artistas inspirados, han estado tan dentro del espíritu, han sido uno con él, que lo han expresado, lo han llevado a *parecer*; los artistas fueron los que intuyeron la verdad y la llevaron a aparición en las figuras de los dioses, la hicieron *resplandecer* para su pueblo. Como dije anteriormente, artista es el que lleva a *parecer* la verdad, el que presenta, no su individualidad contingente, sino la idea, y esto lo hace por la inspiración, que es el ser uno con la idea. Los dioses *son* la conciencia intuitiva de la idea. Los escultores, los poetas, los pintores, son los que fueron conscientes de la tradición y supieron hacer algo con ella; sólo ellos sintieron, tuvieron conciencia (intuitiva) del espíritu de su tiempo, y lo ex-presaron, lo llevaron a aparecer, y así es como llevaron a la conciencia el espíritu de su pueblo. Son los artistas los que supieron estar a la altura de su tiempo, del espíritu en este momento, y realizarlo. Como ya se vio que trata Hegel en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, el espíritu universal se realiza por la conciencia que de él tengan los espíritus de los pueblos, y quienes intuyeron

¹³² *Ibidem.*, pp. 303-305.

¹³³ *Ibidem.*, p.487. Esta cita es para Hegel una de las claves para pensar el mundo griego, pues no sólo la retoma varias veces en la filosofía del arte, sino también en las *Lecciones sobre la historia de la filosofía* para dar cuenta del fundamento de la filosofía griega.

y mostraron el espíritu universal y así crearon el espíritu del pueblo griego, fueron, no los historiadores, ni los filósofos, ni los médicos, sino los artistas. El primer momento del espíritu universal se desarrolló por el arte.

Los dioses *son* productos de la fantasía pensante, que es la facultad creadora del arte, la que hace que se lleven a la representación y a la intuición contenidos verdaderos. Es el pensamiento que se realiza por medio de la *apariencia*, que, como ya se vio, es el modo como en el arte se lleva a cabo la superación e idealización de lo natural (*Aufhebung*). Es decir, esta primera superación de lo natural por la que emergió el espíritu en Grecia, se hizo por la apariencia, que es la primera forma de la subjetividad. Por eso el espíritu *parece*, aparece bellamente, exteriormente en la figura creada por la fantasía pensante.

Como se verá más adelante cuando se trate la poesía, Homero le dio el *habla* a su pueblo, su primera voz, las primeras palabras y representaciones con las que configuró su mundo, le dio el mundo a su pueblo. Y los griegos tenían conciencia de ello. Como dice Hegel en las *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, el arte se convirtió en el maestro del pueblo, tal como quería en el *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*. Sin embargo, más que la poesía, “lo supremo en lo clásico es la obra escultórica; para entender a los poetas debemos tomar la imagen a partir de la intuición de la obra escultórica.”¹³⁴

En la creación de las obras de arte, en la actividad espiritual que implica, los griegos se hicieron conscientes de sí mismos. El espíritu en este momento es su primera elevación sobre la naturaleza, es decir, es sólo dominación sobre ella, y esto se expresa perfectamente en la escultura, en la dominación de la piedra para hacer de ella la figura de lo divino. La escultura es el arte en el que se va destruyendo la materia, se va eliminando lo natural y se le va espiritualizando, se le va dando forma. En la escultura, se crea a partir de la destrucción de la materia. Su proceso de creación, el trabajo que requiere, es la traducción del proceso del nacimiento del espíritu. El espíritu se va dando su propia figura, se va liberando de su prisión material, va emergiendo como libre eliminando la naturaleza. Como decía Miguel Ángel, se trata de des-cubrir, de hacer salir la idea de la piedra. Los artistas griegos, mostraron en la piedra y en el bronce la idea, por eso, en Grecia fue el arte la única forma de la conciencia de lo absoluto. El arte griego *es* este momento de la vida del espíritu en el que se liberó de lo

¹³⁴ *Ibidem.*, p.303.

natural dominándolo, y lo hizo creando esculturas. Las obras escultóricas son la expresión de este momento de la historia de la humanidad. Fue en la conciencia de los artistas, en la conciencia como fantasía, que el espíritu se realizó históricamente.

Los dioses *son* obras de arte, su carne es de mármol. Por eso, como dice Hegel, nos imaginamos a Zeus como la figura de Fidias. Sabemos quién es y cómo es Atenea, por la *Atenea Pártenos*. Por eso el carácter plástico del dios es la determinación fundamental de la belleza clásica, y, de hecho, del mundo clásico.

En Grecia, el arte era la única forma de conocimiento del mundo; el arte creó un *mundo* (mundo como tal). Los griegos no necesitaban filosofía de la historia, porque tenían poemas. El arte creó el mundo, porque no expresó sobre la piedra o sobre el bronce, o no dijo con palabras, las concepciones que ya se habían desarrollado en la religión, en la filosofía, o en otros productos espirituales, es decir, no se limitó a copiar o a representar un contenido ya dado, sino que lo creó. Como ya se vio, el arte es la aparición del espíritu, no su imitación. Fue la única forma de conocimiento no porque no existieran otras, no porque no existiera la filosofía, la ciencia natural, la medicina, sino porque no eran ellas el modo como se comprendía y configuraba el mundo, por el contrario, ellas se explicaban por el arte, sus contenidos estaban definidos por el arte, y específicamente, por el arte escultórico. Esta es la radical diferencia con el mundo cristiano y con la Modernidad, es el punto de quiebre fundamental que origina la *muerte del arte*. Así pues, dice Hegel: “Si quiere entenderse el arte griego en sus poemas, discursos o dramas, si quiere entenderse a los filósofos griegos, entonces es conveniente partir de la concepción de sus imágenes escultóricas, en cuyas maravillas se encuentra incluido todo eso.”¹³⁵ Ésta es la clave de la forma artística clásica.

Ésta concepción es la de la belleza, la de la libertad bella que fundamentó el mundo griego. La conciencia del pueblo griego, con la que crearon todo su mundo, fue la conciencia que tiene como centro lo sensible, la conciencia intuitiva de la idea, es decir, la verdad como belleza. Y fue en la escultura en donde se realizó absolutamente la inmediata aparición sensible de la idea (la belleza), la exteriorización de lo interno. La escultura es el arte objetivo y abstracto por excelencia, y éste fue el carácter del mundo griego, el carácter plástico del

¹³⁵ *Ibidem.*, p.405.

dios. Así pues, es por esto que, como mencioné más arriba, en los nuevos dioses lo natural existe como una reminiscencia:

La figura de los dioses tiene su elemento natural como algo cancelado, como un oscuro recuerdo dentro de ella. La esencia baldía y la lucha enrevesada de la existencia libre de los elementos, el reino sin *ethos* de los titanes ha quedado vencido, y ellos, expulsados a los confines de la realidad efectiva que se ha aclarado a sí, a las turbias fronteras del mundo que se encuentra y apacigua en el espíritu. Estos viejos dioses en los que la esencia luminosa, procreando con las tinieblas, se particulariza primero en el cielo, la tierra, el océano, el sol, el ciego fuego tifónico de la tierra, etc., han sido sustituidos por figuras que ya sólo tienen en ellas un eco que recuerda oscuramente a aquellos titanes, y ya no son seres naturales, sino claros espíritus éticos de pueblos conscientes de sí mismos.¹³⁶

El espíritu, al emerger por primera vez de lo natural, lo hace en una figura bella. La belleza espiritual es la primera y más inmediata unidad de lo natural con el espíritu, es el ideal, y en este primer modo, como ya he dicho, el espíritu es sólo dominación. En los dioses, lo natural sigue presente, pero como un recuerdo que se niega, es la felicidad a costa de la represión, por eso, dice Hegel, en las cabezas de los dioses se percibe un rasgo de tristeza que se esconde detrás de la dicha suprema de su belleza. La eticidad griega, que es la eticidad de la belleza, surge sólo anudándole lo espiritual a lo natural, se le sobrepone dominándolo; lo natural está negado, los titanes sólo están encerrados en el Tártaro. Se trata, como dice Hegel, de sólo insuflarle alma a la naturaleza. Es pura cancelación, por eso es calma, es serena represión, es impasividad, una paz forzada, contenida, porque sigue siendo una negación abstracta. Es el carácter plástico y abstracto propio de los dioses griegos. Ellos:

Son felices, eternamente satisfechos, hundidos en sí; a ello se une ese rasgo de la negación, esa rigidez. (...) Es la belleza libre, que se ha desprendido de lo pasajero, de lo múltiple de los fines, de lo particular. Una eterna calma ciñe al frente de los dioses. De ahí el sentimiento inequívoco respecto a un rasgo de frialdad y tristeza en estas cabezas. La elevada belleza que también se muestra en su figura únicamente [contiene lo natural] sometido a la expresión de la espiritualidad; ahí radica una determinación de la negación. No son figuras apacibles – [les falta] esa plenitud de existencia que aparece en los faunos- sino elevación [sobre lo natural] y hay en ello una renuncia, una tarea, que puede tomarse como un rasgo de tristeza.¹³⁷

La belleza es sólo elevación sobre lo natural, pero sin reconciliación, sólo superposición. La belleza es libre sólo porque ha huido de lo contingente y particular, no porque se haya fundido con él. Es sólo el acomodo de lo natural a lo espiritual; lo espiritual absolutamente libre todavía no emerge como tal, es un proceso que culmina en la filosofía, más de veinte siglos después; su primera libertad es la de la belleza. Por eso, la belleza suprema, verdadera es la calma eterna de los dioses; lo bello es el abismarse del dios en sí

¹³⁶ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu... op.cit.*, p.809.

¹³⁷ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, pp.305-307.

mismo. Los dioses en esta calma sublime se expresan sólo en la escultura, y no en la poesía o la pintura, y sólo en la escultura de los templos, no en los relieves, camafeos, o en la escultura que se colocaba en otros edificios y en el exterior, como en el frontón del Partenón; ahí los dioses salen de su inactiva calma, y por eso cumplen otra función. El arte de la belleza verdadera es primordialmente la escultura de los templos, porque sólo en ellas se encontraba el dios replegado en sí mismo. En el templo acontecía la revelación de la verdad.

Esta calma autónoma, la clausura del dios en sí, es la determinación esencial de las obras escultóricas. Actos, acciones y sentimientos están proscritos de ella, así como también todo lo no perteneciente a lo bello, todas las pasiones, la cólera, la arrogancia, la ira. La divinidad debe aparecer en su pureza para sí (...) Precisamente este abismarse en sí sin intereses ni fines determinados, este abismarse objetivo está enlazado con la totalidad de la exterioridad espacial.¹³⁸

El *Zeus Olímpico* es el momento absoluto de la verdad bella, no el Zeus de los múltiples adulterios que se representa en algunos relieves o poemas. La belleza es la abstracción del mal, la dominación de lo natural, por eso, la belleza es el bien abstracto; lo bello es bueno sólo en un nivel abstracto. Nunca se verá a un Zeus representado como un Laocoonte, con ese nivel de pasión, eso no es lo bello clásico; los personajes que se representan en acción no son principalmente dioses, son héroes o simples hombres, cuya esencia sí es lo contingente y particular. Los dioses están vueltos sobre sí mismos, por eso, como dice Hegel, no tienen ojos; las esculturas de los dioses se representan sin ojos, sólo se dibuja la forma, pero no lo interior; es decir, tienen ojos, pero no mirada, no miran hacia fuera ni hacia ningún lado, porque sólo están vueltos hacia sí, han abstraído lo exterior y lo prosaico, no existe para ellos, sólo están volcados hacia su propia existencia. Lo divino en su completud, en su unidad, es la calma eterna, no la acción, al salir a la acción, a la contingencia, lo divino se escinde. Y lo bello, lo verdadero, sólo es lo divino en sí mismo. Los dioses que abandonan su inactividad y pasan a la acción en el hombre, no son objeto de la escultura sino de la poesía, el arte menos abstracto de todos.

b. La libertad bella y la eticidad de la belleza. “El espíritu del pueblo griego corresponde precisamente al carácter del dios griego. Es libre espiritualidad, libre individualidad; ésta es ética y la eticidad posee todavía el modo substancial.”¹³⁹ La belleza del dios es la belleza de la eticidad griega. Como ya se vio que trata Hegel en las *Lecciones*

¹³⁸ *Ibidem.*, p.407.

¹³⁹ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, pp.287-289.

sobre la filosofía de la historia universal, la eticidad surge por la unidad de lo universal y de la voluntad individual; es una unidad que tiene una historia y es la historia universal de la libertad. Grecia es un momento fundamental de esta historia, su eticidad es la primera libertad del espíritu, una libertad sustancial que, al igual que las esculturas, es abstracta porque sólo es pura cancelación de lo natural. Es la unidad de la libertad y la necesidad, pero sólo dominando la necesidad, no es una libertad absoluta sino una libertad limitada que todavía depende de lo exterior. La unidad entre lo universal y lo individual es inmediata, porque el sentido de su conciencia lo definió el arte, la conciencia inmediata de la idea. En este sentido, la libertad griega:

... aún no se ha disgregado en la posterior oposición de una libertad de los individuos meramente subjetiva, religiosa, civil, respecto a la cual lo universal, la libertad política, se constituye para sí y se contrapone a los ciudadanos, sino que la libertad, conforme su universalidad, es idéntica a la individualidad personal, y el espíritu todavía no se ha retirado de lo mundano y existente al mundo espiritual, puro, intelectual, tal como en el cristianismo se retira lo espiritual, teniendo su conciencia superior en un mundo interno. El mundo espiritual para los griegos todavía no era libre, sino que estaba inmerso en el presente, en la individualidad personal, y en esta unidad con el presente aparecía para él su espíritu esencial y devenía objeto.¹⁴⁰

La eticidad griega surge de una primera unidad, sensible e inmediata, como la del arte; una unidad ingenua y feliz, como la llama Hegel. Es la emblemática felicidad de los griegos (que después Nietzsche cuestionará con su visión trágica del mundo griego), tan dichosa como la suprema dicha de sus dioses. El griego vive feliz en unidad e identidad con su mundo, sin el dolor de su escisión, es casi como estar en un estado de inspiración permanente. La modernidad es el mundo sin fundamento, incluso en su filosofía esto es el centro, la búsqueda de esa esencia primordial que sostenga todo, pues ya no se da por hecho, ya no se le sabe, ni se le siente, ahora hay que buscarla. En Grecia no hay individuos hundidos en su intimidad particular y en perpetua lucha con el mundo exterior, como se ve desde la Edad Media hasta el Romanticismo, ni siquiera en su poesía lírica.

Así pues, dice Hegel en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*:

El reino de la hermosa libertad está aquí en unidad natural, ingenua, con el fin sustancial. La reunión de lo moral y de la voluntad subjetiva es tal, que la idea se encuentra unida a una figura plástica: no está en uno de los lados, por sí sola, abstracta, sino que está enlazada inmediatamente con lo real; al modo como en una obra de arte bella, lo sensible sustenta el sello y la expresión de lo espiritual.¹⁴¹

¹⁴⁰ *Ibidem.*, p.289.

¹⁴¹ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal... op.cit.*, p.206.

El hombre griego es uno con su mundo porque ese mundo vive en su interior, o más bien, el mundo es la exteriorización de su interior, de tal manera que la sustancia ética vive en su ánimo, los dioses viven en su ánimo, es decir, son *potencias éticas*.

Si el arte clásico está determinado como la exposición de lo espiritual en lo exterior, de modo que la exterioridad está sometida a eso espiritual, así también lo interno del hombre se encuentra todavía en esa identidad con las potencias éticas; como su fundamento y base siempre permanece lo objetivo, y nunca hallamos en los griegos vilezas modernas.¹⁴²

La unidad de la voluntad y lo universal se da como la voluntad exteriorizada, de modo que el mundo es algo querido, no es un producto del azar o de fuerzas superiores y ajenas a lo humano como en las religiones orientales anteriores, sino que ya tiene su fundamento en el espíritu, pero en el espíritu sensible, patético, es decir, ya está configurado por el hombre que se conoce a sí mismo en él; es el mundo del enigma resuelto. Así pues, el hombre griego construye un mundo movido por su ánimo, o mejor dicho, por su *pathos*, pues, como se vio anteriormente, el pathos son las potencias éticas que habitan en el ánimo humano; el pathos siempre es un pathos ético.

La eticidad griega es la realización efectiva del pathos. La vida ética del espíritu, ya se vio en la Primera parte, es la realidad efectiva de la razón libre, y en su primera forma, la razón existe como pathos, pues como dije arriba cuando lo traté, el pathos es un momento de la racionalidad, es su primer momento de formación. El pathos son las *potencias racionales del ánimo humano*, no son las pasiones contingentes de una individualidad, su contenido es lo verdadero, no lo individual. Los dioses, la sustancia ética, son las potencias éticas racionales que se realizan efectivamente en el mundo a través del ánimo humano. Así pues, el mundo ético sólo es *acción* de los hombres, o más bien, de lo divino a través de los hombres, por eso la historia universal es la justificación de Dios. Los dioses no actúan, ellos en su divinidad son inmutables, pasan a la acción sólo a través de los hombres; es decir, ellos como potencias éticas se *actualizan* en los hombres, en el *mundo* ético. El mundo sólo es acción de los hombres, los dioses no tienen mundo, son la justificación de él, pero como divinidades no son seres mundanos, sino sólo potencias, de ahí el rasgo de tristeza de su calma infinita. “Lo divino que accede a la realidad efectiva (aunque ahí se da una oposición, [una] escisión) es lo ético, la realidad efectiva espiritual. (...) Lo ético es la base, la forma de

¹⁴² G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, p.321.

lo divino en la realidad efectiva y, en tanto sea querido, es determinación, móvil de la acción.”¹⁴³

El hombre en su individualidad siempre actúa conforme la universalidad, no hay diferencia entre sus intereses particulares y el interés de la *polis*; lo que mueve e impulsa al hombre es la verdad ética, no sus pasiones, éstas se encuentran negadas; su individualidad, su carácter, lo constituye lo universal, es, de hecho, la encarnación de lo universal, pues como ya se trató, el *carácter* de un hombre es la determinación concreta de las potencias éticas; el carácter es el pathos actuante, por eso hay unidad y no conflicto; como dice Hegel, al hombre le pertenecen muchos dioses. En la *Ilíada*, Andrómaca suplica a Héctor no ir a la batalla, no por su dolor individual, sino por su familia e hijos, por un motivo ético que habita en su ánimo de esposa. Asimismo, Héctor se justifica no por su orgullo personal, sino por el honor de su patria, de Troya. En esto consistía la virtud (*areté*) griega para Hegel, característica de su eticidad.

El dios realiza su esencia ética a través de los hombres, y los hombres realizan su determinación divina en sus acciones. De este modo, la libertad los hombres no se elimina al actuar sólo conforme a los designios de los dioses, convirtiéndose en simples instrumentos de lo divino, sino, por el contrario, los hombres son libres precisamente porque actúan conforme a la verdad divina que vive en su ánimo, es decir, conforme a su razón, su pathos (racional). Asimismo, tampoco los dioses se vuelven *dei ex machina*, poderes suprasensibles ajenos al hombre, sino que son inmanentes al mundo porque son lo más propio del hombre, pues, ya se dijo, el pathos es el sí mismo del hombre. Por ejemplo, en *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, Atenea no aparece como una determinación ética, sino como un mero poder externo al mundo al sólo presentarse repentinamente y ordenar la resolución del conflicto; en cambio, para Hegel, la versión de Goethe se acerca más a la belleza griega, porque Ifigenia confía en su ánimo y así resuelve la situación. Tanto dioses como hombres conservan su autonomía en y por el otro. Por eso dice Hegel que los dioses son tanto el obrar subjetivo como las potencias éticas al mismo tiempo. Ésta es la libertad bella de la eticidad griega, la identidad del individuo con la potencia ética.

¹⁴³ *Ibidem.*, pp.527-529.

Ahora bien, la acción ética, al ser la actualización de los dioses en los hombres, ya no es el objeto de la escultura, sino de la poesía, pues lo divino ya no se encuentra en su calma suprema y abstracta, la ha abandonado y ahora ha pasado a la actividad. Como dice Hegel, al poeta corresponde mostrar cómo la escultura pasa a lo dramático, a lo actuante. El objeto de la escultura es lo divino en tanto tal, el de la poesía, es lo humano como determinación concreta de lo divino. El ánimo sólo es humano, los dioses no tienen pathos, ellos son la belleza suprema, y así se le representa en la escultura; en cambio, el pathos, la *vida* humana, en el propio sentido de la palabra, es lo que corresponde a la poesía. Los diferentes modos de representarla es lo que define los géneros poéticos, la épica, la lírica y el drama (tragedia y comedia). Y es éste, sobre todo, el drama trágico, el que expone en toda su riqueza el sentido de la libertad humana, pues su contenido es, como dijo Aristóteles, y como lo dice su mismo nombre, la *acción*. En la acción se concreta la unidad de lo universal y lo individual, ya no es sólo lo objetivo de la épica, ni lo subjetivo de la lírica, sino la unidad de ambos; el drama expone al ánimo humano que se manifiesta exteriormente a través de la acción. Por eso representa perfectamente la concepción del arte, lo interior que se exterioriza, el ideal. “En el drama es producida una obra escultórica plástica, pero como individualidad viva, eficiente.”¹⁴⁴

En la tragedia se muestra, más que en todas las demás formas poéticas, la profundidad del pathos actuante de los hombres, por eso es el arte que más *con-mueve*, en el que, también como dijo Aristóteles, se da el *reconocimiento* humano. Lo que emociona y entusiasma al ánimo es lo ético, de modo que, dice Hegel, no se puede tener compasión frente al mal, sino sólo una empatía trivial, lo que une a los individuos es lo universal, la verdad. El hombre se conoce a sí mismo, se re-conoce como ser ético y espiritual en la tragedia; de lo que siente miedo y compasión es de las potencias éticas. Lo que conmueve es que un hombre asuma su pathos, su potencia ética, y la lleve a realización por su acción. Lo supremo, lo más grande del hombre, ya he dicho, es lo que conmueve. El hombre que se deja vencer, que no es libre y no lucha por afirmarse en el mundo, no es motivo del arte bello. Así pues, el conflicto trágico es un conflicto ético; la lucha siempre es entre potencias éticas, la libertad contra la

¹⁴⁴ *Ibidem.*, p.513.

libertad. La tragedia siempre es del hombre contra sí mismo, nunca del espíritu enfrentado a lo insondable.

Y de todas las tragedias de la Antigüedad (y, de hecho, de toda la historia de la humanidad) la que para Hegel, expone de manera más excelente el conflicto trágico de la libertad humana, es *Antígona* de Sófocles. Desde la *Fenomenología*, *Antígona* fue para Hegel una obra fundamental de su pensamiento y de su concepto de espíritu. En ella, se muestra la escisión de la unidad ética griega, es decir, del fundamento divino y de la individualidad, de modo que se muestra la escisión inherente a la *acción* humana. La tragedia se da por la colisión entre dos potencias éticas, la familia y el Estado, la primera sustentada en la ley divina o natural, y la segunda en la ley humana o espiritual. La familia es el pathos de *Antígona*, es decir, ella es la encarnación de esa potencia ética; asimismo, Creonte tiene como pathos la potencia del Estado, de la *polis*. Ellos están unidos, son uno mismo con su potencia ética, su acción está destinada a realizarla, y tienen plena conciencia de ello, son individuos autoconscientes de hacer cumplir el fin universal que encarnan, por eso también ambos son culpables; la culpa sólo aparece con la conciencia, el sufrimiento inocente, dice Hegel, no es tema del arte supremo; “Porque padecemos, reconocemos que hemos cometido falta”¹⁴⁵ dice *Antígona*.

Antígona es consciente de que con su acción está faltando a la ley humana; asimismo, Creonte sabe que al hacer cumplir la ley del Estado, está faltando a la ley familiar de dar sepultura a los muertos. La unidad que da vida a la eticidad griega se escinde, la ley divina y la ley humana. *Antígona* está más cerca de los antiguos dioses, que quedaron como eco en los nuevos, apela más a una justicia divina que humana. La familia implica un derecho natural, se da por sangre, por un vínculo más natural que el del Estado, que ya implica la autoconciencia, la adscripción a su ley no está dada, sino que requiere de la conciencia, y esto es lo que encarna Creonte. Sin embargo, precisamente porque ambos representan sólo una parte de la unidad, están faltando a la otra; el conflicto trágico surge porque ambas partes son legítimas, ambas son verdaderas, y necesariamente al hacer cumplir una están destruyendo la otra que también los constituye. Como dice Hegel, a ambos le es inmanente aquello contra lo que actúan, al hacerse valer también se están destruyendo a sí mismos. Por

¹⁴⁵ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu... op.cit.*, p.557.

eso al final los dos son castigados, Antígona por la ley humana, a la que ofendió, y Creonte por la divina (pues se queda sin familia). De este modo, al ambos expiar su culpa, se restituye la unidad de la eticidad griega, se da la reconciliación de la escisión, y por eso el griego sale en unidad consigo mismo y con la *polis*.

La tragedia de Sófocles es para Hegel la obra de arte más excelente, porque deja ver el conflicto constitutivo de la eticidad griega, y con ello, del arte como primera forma del espíritu. En *Antígona* se expone el conflicto fundador del espíritu como vida ética. Tanto Creonte como Antígona son autoconciencias que piden su reconocimiento y buscan realizar su individualidad mediante su acción. El conflicto trágico es la lucha de las autoconciencias, negar al otro es negarse a sí mismo, porque para existir como autoconciencia se necesita de otra autoconciencia. Es la lucha por el reconocimiento que Hegel pensó en el capítulo IV de la *Fenomenología*, y que es el conflicto central de la vida ética del espíritu, la lucha del yo por ser un *nosotros*, y del *nosotros* por ser un yo. Como se dijo al principio, con Grecia nace el sol de la autoconciencia y su nacimiento es una lucha. Con Grecia inicia la vida ética del espíritu, y se da por la unidad inmediata del yo con el nosotros, de lo individual con lo universal; una unidad inmediata como la del arte. La escisión que se muestra en *Antígona* entre estos dos aspectos, es el conflicto inherente a la unidad inmediata del espíritu con la naturaleza, y que es con la que empieza la vida ética. Esta es la lucha de la que surge el espíritu, el conflicto trágico con el que inició la eticidad.

Por eso no es casual que Hegel coloque en la *Fenomenología* su análisis de *Antígona* en el capítulo VI. “El Espíritu”, inmediatamente después del V. “La Razón”, precisamente, cuando está tratando al “Espíritu verdadero o la eticidad.” *Antígona* es la primera figura en la que se concreta la razón como espíritu, o más exactamente, como espíritu ético. Al pensar la tragedia, Hegel no está ejemplificando la figura que previamente explicó, sino que está exponiendo la figura misma de este momento, esa primera figura de la razón como espíritu que es el arte. *Antígona* no es un ejemplo, sino que es el producto del espíritu desde el que se ilumina uno de sus momentos. Con *Antígona* Hegel está dando cuenta del momento en el que se pasa de la razón al espíritu y se levanta la vida ética. El arte es la primera forma en que la razón se realiza efectivamente como espíritu ético. Lo que está tratando Hegel es la instauración del espíritu como mundo, el proceso histórico de su existencia. En este sentido,

al poner a *Antígona* en este momento del desarrollo, desde la *Fenomenología* Hegel plasmó su concepción del arte tal como permaneció en su sistema hasta las *Lecciones sobre la estética*, es decir, como la primera forma libre del espíritu.

El arte bello *es* ese momento del espíritu en el que se libera de su naturalidad y empieza a ser consciente de sí mismo en el mundo en el que se despliega, es decir, empieza a tener un saber absoluto de sí mismo. El pueblo que realiza esta primera conciencia del espíritu universal, es el griego. El espíritu emergió al mundo con el arte; las obras artísticas son las que fundan un mundo para el espíritu. Como ya se ha visto, la conciencia del espíritu del pueblo griego se la dio el arte; lo interior que emerge a lo exterior inmediatamente fue el carácter del pueblo griego, de su vida ética. El mundo fue creado por los artistas.

Ésta es la verdad histórica del arte. El arte *es* en la medida en que funda un mundo histórico, es decir, en la medida en que su verdad, la conciencia intuitiva de la idea, se realice efectivamente como mundo histórico. Como he tratado, la verdad del arte sólo fue efectiva en el mundo griego; sólo fue aquí donde el arte realizó absolutamente su esencia, pues en los mundos posteriores a él, aunque siguió existiendo el arte, su verdad ya no fue efectiva, es decir, se volvió una forma del pasado en la vida del espíritu. El arte realiza su verdad en la medida en que funde la eticidad de un pueblo.

Como dije en la Primera parte, la verdad de la idea sólo es accesible a la razón, que nunca es sólo una cuestión teórica, sino, sobre todo, real, efectivamente real (baste recordar la célebre frase de Hegel: *Lo que es racional, eso es efectivamente real, y lo que es efectivamente real, eso es racional*). La razón que captó la verdad sensible del arte y que, de este modo, se realizó efectivamente como mundo ético, fue sólo la griega. El espíritu ejerció por primera vez su libertad racional, y por eso fue consciente de ella, en el arte griego; el espíritu se liberó creando obras artísticas, dándose una figura bella, que fue la figura de los dioses; esto significa que lo que determinó el carácter de su libertad, como ya se vio, fue la belleza, la inmediata presentación de lo interior en lo exterior. En este sentido, y, como he insistido, el arte bello (los dioses griegos) es el inicio de la eticidad en la historia del espíritu. Con el arte emerge la conciencia de la libertad, y en esta medida, con el arte surge el mundo ético, libre y racional. Dicho de otro modo, con el arte, específicamente con el arte griego, emerge el espíritu. Dice Hegel:

Los griegos tenían como base, como esencia, la unidad sustancial de naturaleza y espíritu; y, teniendo y sabiendo esto como objeto, pero sin desaparecer en él, sino penetrando dentro de sí mismos, no llegaron a caer, volviendo atrás, en el extremo de la subjetividad formal, sino que formaban una unidad consigo mismos: por tanto, como sujeto libre que, teniendo todavía por contenido, esencia y sustrato aquella primera unidad, constituía su objeto de la belleza. La fase de la conciencia griega es la fase de la belleza.¹⁴⁶

Así pues, el arte *es* la primera forma del espíritu absoluto, es decir, es la primera forma espiritual de la idea. El arte *es* verdad de un momento de la idea, de su momento sensible; el arte es un momento ontológico del proceso de la idea, que sólo fue realizado por el arte clásico. Sin embargo, únicamente es un momento, el primero, y es por el mismo impulso de la idea por el que surgió el arte, que va a llegar a su fin. Como ya mencioné, el camino de recuperación de la idea culmina en el concepto (la filosofía), después de haber pasado por la representación reflexiva que llevó a cabo la religión.

En lo clásico la individualidad espiritual libre tiene ante todo a lo sensible, exterior, como el modo de su conciencia. (...) El modo superior del espíritu es su libertad verdadera, el hecho de que él existe para sí, se sabe a sí mismo, el hecho de tener en él mismo su libertad, su goce, [su] beatitud, obtiene esta interioridad, [este] ser en sí del espíritu; ello constituye el principio general determinado de este tránsito.¹⁴⁷

La grandeza y la deficiencia del arte como figura de la idea, radica en lo mismo, en lo sensible. La idea verdadera y absolutamente libre no debe depender de su exposición, sino sólo de sí misma.

El tránsito hacia la siguiente forma es, entonces, la disolución de la unidad bella entre lo interior y lo exterior que sustentaba el mundo griego; esta disgregación, que se realizó absolutamente con el cristianismo, empieza en el Imperio romano. Como dice Hegel en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, el Estado romano es el estado de la universalidad abstracta, su unidad se basa en el sometimiento de la individualidad; sus leyes se oponen al individuo, y por ello tampoco tienen una efectividad en la realidad. Es por esto que lo interior se va recluyendo en sí mismo, mientras que lo exterior, lo ético, se queda sin sustento; es el mundo del vicio, de la hipocresía, de la corrupción, el mundo en el que la verdad ya no tiene realidad efectiva; la ley es abstracta, muerta frente a la vitalidad del espíritu que se encierra dentro de sí. Como ambos aspectos se van disgregando, el Imperio romano no produjo una nueva figura artística del espíritu, sino que su arte es más bien la

¹⁴⁶ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía I... op.cit.*, p.142.

¹⁴⁷ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, p.323.

transición de la forma clásica a la romántica. Su forma más destacada fue la sátira, que logró convertirse en un género poético porque tuvo la condición necesaria para ello, la absoluta ineffectividad del espíritu. En la modernidad, en cambio, se redujo a ser sólo un tono que se aplica a una situación. La sátira es una afirmación de la dislocación entre la verdad y la realidad efectiva. El individuo romano ya no encuentra la satisfacción de su interior en el exterior, ya no encuentra los principios éticos en su mundo, sino que, por el contrario, éste sólo se le aparece como la negación de ellos, por eso lo satiriza. Luciano de Samosata incluso tiene sátiras contra los dioses, es decir, contra lo que era la razón del mundo. Precisamente este mundo en el que los dioses eran el fundamento, es el que está llegando a su fin, el presente es la incertidumbre del advenimiento de un nuevo mundo, el cristiano.

El espíritu de la belleza griega ya no tiene efectividad en el mundo, el que se le satirice ya supone su disolución, una separación respecto a él. Este espíritu ya no se realiza en el mundo, ya no tiene verdad ni realidad. Lo que se vive es más bien el momento de muerte de un mundo para dar lugar a otro. Lo que se vive es la ineffectividad misma, ese momento de tránsito que es necesario para el nacimiento de un nuevo espíritu, pero doloroso y agonizante, como el romano en sus peores momentos. El espíritu ya no tiene conciencia de sí en el mundo, ya no produce uno, es un espíritu impotente, ya no es espíritu creador, y por ello sólo hay extrañamiento; es el momento de *parto* de un nuevo mundo. No sólo es el paso de una forma artística a otra, sino el paso de un mundo a otro, de una figura de la idea a otra. En esto se mide la grandeza y la profundidad del tránsito. Es la desgarradura que implica la disolución de una fase de la verdad para pasar a otra; el abandono de la belleza como forma suprema de captar lo verdadero.

3.3 La forma artística romántica: el arte y la verdad interior

El espíritu ha dado a luz un nuevo mundo, ha pasado al siguiente momento de su actividad que ya no es la cancelación bella de lo natural, sino su ascensión verdadera, y con ello su auténtica liberación. El espíritu ya no existe sólo en la medida en que niega lo natural, sino que ahora lo asume como parte de sí mismo, lo contiene y así lo supera, emerge como espíritu libre; ya no se trata de la libertad condicionada, aún dependiente de lo exterior que nació en Grecia, sino de la libertad verdadera, interior. El espíritu ya no necesita exteriorizarse para existir, sino que ahora sólo tiene una existencia interior, existe por sí y

para sí mismo, de modo que no sólo él se libera, sino que también deja libre a la figura; es la disolución del ideal. Así pues, este espíritu que ha vencido su naturalidad, y así ha accedido a su libre y pura espiritualidad, ya no tiene su expresión absoluta en una obra de arte, sino en la religión, y concretamente, en el cristianismo. La religión es la conciencia interior de la verdad, es decir, es el siguiente momento de recuperación de la idea por el que se conoce no ya sensiblemente, sino interior y reflexivamente; es la clausura del espíritu en sí mismo. Para Hegel, la religión que realizó este fin fue el la cristiana; así como el arte clásico es la realización del concepto del arte, el cristianismo es la realización del concepto de religión.

Con la religión cristiana adviene al mundo por primera vez la interioridad libre del espíritu. Como dice Hegel en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, la conciencia de que el hombre es libre como hombre, de que la esencia del espíritu es la libertad, es obra del cristianismo, del carácter ecuménico que le es propio. En los estados cristianos (germanos), se llegó a la conciencia de que no sólo *uno*, ni *algunos* eran libres, sino todos los hombres en la medida en que son hombres. Es el nuevo momento de la historia de la libertad que fue realizado por el cristianismo, de modo que el mundo no es ya una *creación* del arte sino de la religión.

El arte romántico es, entonces, el arte que surge por el cristianismo, que tiene como fundamento el mundo cristiano, el mundo fundado por la conciencia no ya intuitiva, sino reflexiva e interior de la verdad. Es el arte que va desde los artistas paleocristianos hasta Goethe, pasando por Cimabue, Dante, Rafael, Bach, Mozart, Cervantes, Shakespeare, y los *románticos* decimonónicos. *La última cena* es tan romántica como *El caminante sobre el mar de nubes*. Lo romántico es el espíritu, el pensamiento sobre el que se levanta un mundo; los fundamentos que le dan vida a todas las producciones humanas. No es que *En busca del tiempo perdido* sea una obra de arte religiosa como lo sería una pintura barroca, sin embargo, lo que se presenta en ella es la intimidad del alma humana en toda su multiplicidad, y esto es una idea cristiana, que fue posible por los dogmas cristianos. La interioridad de Werther (aunque secularizada), es la misma que San Agustín exploró en sus *Confesiones*, ese examen que hace el alma de sí misma. La libertad tal como se expresó en la poesía moderna, es la idea cristiana de la libertad; el *individuo* libre de los románticos es el individuo libre cristiano.

Y precisamente esto, los hilos que crean y sostienen al mundo, es lo que Hegel piensa en el arte. Esto que creó aquí la religión, es lo que creó el arte en Grecia.

En este sentido, el contenido del arte ya no se lo da él mismo, sino la religión, él ya no lo produce, sino que ahora lo toma de fuera. Para Hegel, son tres los contenidos de las obras artísticas románticas, que a su vez comprenden diversos temas particulares: el contenido propiamente religioso, los principios que conforman el dogma cristiano; la realización de éstos en el mundo espiritual, y el absoluto devenir libre de la figura y del contenido, que es, de hecho, la última y definitiva desintegración del arte.

La concepción romántica se expresó de modo más efectivo en la pintura, la música y la poesía, las artes de la interioridad, las más subjetivas y las menos materiales, pero también las artes modernas por excelencia, que alcanzaron su máximo desarrollo en la modernidad. De hecho, el contenido religioso tuvo su expresión más suprema en la pintura, por eso la pintura religiosa católica (no la protestante) es la más prolífica y destacada, más excelente, incluso, que la pintura antigua, o la pintura moderna de paisaje o de historia, que también son contenidos románticos.

El contenido religioso del arte romántico se conforma por la historia de Cristo en general. Dice Hegel: “[El arte romántico es la] elevación de la espiritualidad a sí misma.”¹⁴⁸ Y esto es lo que realiza la historia divina de Cristo. El espíritu ya no tiene su finitud cancelada, sino que ahora la ha vivido y por eso se ha hecho infinito. Lo divino ya no sólo existe en la figura de la finitud, sino que ha *sido* esa finitud; lo divino ya no sólo tiene una figura humana, sino que ha *sido* humano; es Dios que se ha hecho hombre, no sólo se ha representado como hombre, ni ha brillado exteriormente en el mármol, sino que se ha hecho carne, ha nacido, ha vivido y ha muerto, pero también ha resucitado, ha vencido a la muerte. Con el Cristianismo Dios se ha hecho espíritu, se ha *incorporado*. En el arte clásico lo humano se hace divino, pero en el romántico, lo divino se hace humano, y esto es lo superior, es el siguiente momento del espíritu. La unidad inmediata de la naturaleza divina y la humana, que era el fundamento del arte clásico, en el romántico se hace objeto, se lleva a la conciencia, y con ello, se eleva a un nivel más verdadero. Por eso, dice Hegel, lo que escribe Schiller de los dioses olímpicos: “cuando los dioses eran más humanos, los hombres eran más divinos”, es más expresión de

¹⁴⁸ *Ibidem.*, p.329.

la nostalgia por la belleza, que de la verdad, pues el único dios auténticamente humano, que se hizo persona, es el cristiano. La *humanidad* como tal, como pura y libre espiritualidad surge con el Cristianismo, con la humanidad divina de Cristo.

En este sentido, la historia de Cristo, el misterio de su transfiguración, de su muerte y resurrección, es lo que deja ver el movimiento del espíritu en este momento, el morir de lo natural, su superación en la vida infinita, y con ello su liberación efectiva. La historia de Cristo *es* el hecho que realiza esta fase del devenir del espíritu, por eso el Cristianismo es la realización del concepto de religión.

Las representaciones de Cristo no son bellas como las de los dioses griegos, si lo fueran, dice Hegel, serían perturbadoras. En ellas, lo mismo que en las representaciones de mártires (que pretenden reproducir la pasión de Cristo) lo que se representa es justo lo contrario del ideal griego, se expresa el sufrimiento, el dolor, la vulneración de la carne, se resalta su finitud y contingencia frente a la vida eterna del alma, que es, precisamente, lo que se quiere representar, la vida interior, la beatitud del alma. Esta belleza, entonces, ya no es la belleza inmediata y sensible, sino la *belleza espiritual*, que, como dice Hegel, sólo brilla dentro. Es decir, esta vida interior es tan excelsa y noble que no puede hacerse visible, no puede representarse sensiblemente, rebasa lo sensible. Por eso en lo romántico la figura se vuelve algo indiferente, porque no puede agotar el contenido, éste es mucho más grande, a él sólo se puede acceder interiormente, con el espíritu recluido en sí mismo, en su intimidad; al alma sólo se accede por el alma, no por algo exterior. “La belleza del arte romántico únicamente puede ser aquella donde lo interior está por encima del material y lo exterior deviene tan libre como lo interno, algo indiferente que debe ser vencido y que no está en condiciones de ser el verdadero modo de manifestación.”¹⁴⁹ El arte romántico, es, como el simbólico, no un arte bello propiamente dicho, sino sublime. El contenido se desborda de la figura, ésta no puede representarlo, porque él mismo no es representable, no es sensible sino interior.

El objeto religioso del arte romántico no es el sufrimiento ni el dolor, o sea, lo sensible, sino su superación y reconciliación. Lo que se quiere expresar no es el desgarrar, sino, el triunfo de la vida eterna sobre la vida finita, un triunfo que sólo pudo haberse logrado mediante el dolor y el sacrificio de la carne. El objeto supremo es la reconciliación del espíritu

¹⁴⁹ *Idem.*

consigo mismo, el espíritu libre y en paz, no ya en la calma suprema de los dioses, que es la cancelación de ese sufrimiento, sino el espíritu que se ha enfrentado a él y lo ha superado; lo ideal es lo que procede de ese desgarramiento, no lo que lo niega.

Las obras de arte románticas, entonces, están dirigidas al *sentimiento* no ya a la intuición, el espíritu ha pasado a su siguiente forma de existencia que es el *sentimiento*. En el arte romántico queda un resquicio que se expresa, pero que no aparece plásticamente, que no se agota en lo exterior sino en lo interior, su significado pleno queda fuera de la obra, es decir, contiene una forma de verdad que es superior a la del arte. Por eso dice Hegel, que el arte romántico ha alcanzado lo más alto, y que sólo es deficiente por la misma deficiencia del arte, su esencial sensibilidad. Es decir, desde la filosofía del arte, la forma artística romántica es superior, pero desde el arte mismo, la forma artística clásica es la más suprema, es la expresión misma de la belleza, como dice Hegel, nada puede ser ni llegar a ser más bello que el arte griego.

En la arquitectura romántica, que para Hegel es principalmente, la gótica, es decir, la de contenido religioso, lo que se expresa es la aspiración de llegar más allá de lo terrenal, a lo incommensurable, las catedrales están dirigidas al cielo. La luz de los interiores tiene la intención de recluir al alma en sí misma, todo está dedicado a la interioridad del espíritu, a la devoción del individuo.

El segundo contenido del arte romántico es la realización de esta interioridad en el individuo, o sea, la espiritualidad de los sujetos, que no es más que la subjetividad moderna que fundó el cristianismo. Los principios religiosos aparecen en los individuos como virtudes, pero precisamente por el repliegue del espíritu en sí mismo, las virtudes no son éticas, sino que el individuo las mantiene sólo en su interioridad. La intimidad del alma es tal que no puede elevarse a lo ético, no puede exteriorizarse, por el contrario, lo exterior, el mundo, se convierte en su opuesto; es el típico sujeto moderno desgarrado, que comienza como el sujeto religioso. Lo que mueve al ánimo, entonces, no es lo ético, sino lo individual, ya no son potencias éticas sino potencias afectivas, y el amor es la principal.

El amor moderno se convierte en una pasión subjetiva, es un amor egoísta y contingente, no tiene como objeto algo ético, la familia, la patria, sino *una* persona contingente y singular; es el amor que se vuelve el objeto predilecto de todas las

manifestaciones artísticas de la modernidad, especialmente de la novela y la poesía. Es el amor de las novelas de caballería medievales, pero también es el amor por el que sufre Werther, el amor de Romeo y Julieta, el que sólo es por *una* persona y que está dominado por lo más hondo de una pasión. Esto en Grecia no existe, Odiseo incluso engaña a Penélope, su amor es hacia Ítaca; en cambio, el amor como pasión moderna encuentra su prototipo y su expresión más elevada en *Romeo y Julieta*, o en todas las penas de amor que se narran en las novelas románticas decimonónicas. El amor que poetiza Bécquer, Schiller, Goethe; que aparece en *Don Juan*, en *Hamlet*, en *Madame Bovary*, en las óperas modernas, en las pinturas, y en todo un mundo imposible de abarcar.

Asimismo, el vínculo que conforma al Estado, ahora se constituye no ya por valores éticos, sino por virtudes subjetivas, como la fidelidad o el honor. Se debe fidelidad a *un* señor, y de eso depende el honor personal de los caballeros. Es también el contenido de las novelas de caballería medievales. Odiseo actúa por su patria, nunca por su honor, no tiene la noción de sí mismo como individuo singular y único, sino como individuo parte de una vida colectiva. Si bien, los caballeros medievales actúan conforme a las virtudes (con humildad, con piedad, etc.), lo hacen siempre por su honor propio, no por la virtud misma. De igual modo, la acción de los caballeros sólo está incitada por una persona, por su dama, no por su patria, y por ello, se vuelve un fin meramente subjetivo.

Con la libertad del sujeto, adviene también la libertad del objeto, que es el tercer contenido del arte romántico. El sujeto, al ya no someterse a las leyes morales o universales, objetiva un mundo desdivinizado que es pura contingencia porque sólo obedece a su particularidad; cada quien busca realizar su propia individualidad en el mundo, y no un fin superior. La *acción*, por consiguiente, se trivializa, se convierte en aventurerismo, como el que se trata en las novelas de caballerías y en los dramas modernos, en los que abunda lo prosaico, los conflictos cotidianos, no ya heroicos.

Lo que se desarrolla en el arte moderno son las pasiones. La acción ya no es la objetivación de una potencia universal, la voluntad ya no se rige conforme a los principios morales, sino que sólo obedece a las pasiones. Por eso se puede ver un Macbeth, en el que la pasión por el poder es tal que se lleva hasta el horror, a algo completamente no ético. Lo terrible del hombre, los impulsos pasionales que lo dominan se desarrollan ampliamente en

el arte moderno; eso que en el arte griego se había negado, lo instintivo, lo natural del hombre, que quiebra y pone en jaque lo moral y espiritual del mundo, en el arte moderno encuentra su lugar.

Así pues, el carácter ya no es la encarnación de una potencia ética, sino que es la expresión de la individualidad de un hombre, la manifestación no ya del pathos, sino de las pasiones. La profundidad de las pasiones del ánimo individual, dice Hegel, se encuentra más que en ningún otro artista, en Shakespeare. Los caracteres de Shakespeare son inexorables, son firmes, no hay titubeos; en sus personajes, la multiplicidad de los caracteres humanos encuentra su expresión artística. Por Shakespeare se tiene conciencia de la oscuridad y la luz de las pasiones que dominan a los hombres, de la ambición, del amor, del odio. Lady Macbeth, dice Hegel, encarna el mal hasta llegar a la crueldad, ella nunca vacila, al contrario, cada vez se aferra más a su fin, y por lograrlo no teme en cometer atrocidades; esta determinación del carácter individual (incluso hasta la locura, como Lady Macbeth), la fuerza del hombre por afirmarse en su mundo, sin miedo a caer, eso es lo que se admira y se expresa magníficamente en las obras de Shakespeare. En él no hay nada ético, sino sólo la fuerza de la individualidad por realizarse en el mundo; la fuerza irrefrenable de las afecciones humanas.

Es el individuo moderno que descubre su particularidad frente a los demás, pero que también se pierde y se olvida en ella, que sólo tiene el impulso ciego de afirmarla en el mundo. En la novela, un género auténticamente moderno, lo que se despliega con gran esmero es precisamente el carácter de los sujetos, los más humanos personajes se ven en las novelas modernas; en Proust, en Fausto, en el Quijote. En este nivel se da el *reconocimiento* humano ahora, el conocimiento de sí mismo del espíritu.

El último elemento de este contenido es la disolución absoluta de lo subjetivo y lo objetivo; es la desintegración no sólo del arte romántico, sino del arte mismo. Lo espiritual deviene completamente subjetivo, y lo objetivo deviene totalmente exterior, positivo. Así pues, el objeto del arte se desacraliza por completo, y se vuelve, por una parte, la realidad exterior más contingente, y por la otra, la pura subjetividad del artista.

En el primer extremo, los objetos prosaicos en toda su inmediatez y naturalidad, se convierten en objetos artísticos, por lo que el arte se vuelve sólo imitación de la naturaleza. Lo prosaico se vuelve objeto del arte simplemente porque se le trata con maestría artística,

no porque en sí mismo sea un contenido ideal. El arte deja de ser un fin, para convertirse en un medio, uno con el que se puede tratar cualquier cosa que quiera el artista; pasa a ser mera representación técnica. Con esto, dice Hegel, aparece la dificultad de saber si lo que se ve son obras de arte o no, empieza a aparecer la ambigüedad (que en nuestro mundo ya nos es tan común). “Si se concibe conforme al modo del arte la vida cotidiana en su cotidianeidad, ¿son esto obras de arte? en el sentido ordinario, [eso es] imitación de la naturaleza. (...) [Pero] si se habla del arte en sentido filosófico, debe sin duda exigirse contenido, material, idea interna [y, además de ello,] que el contenido peculiar sea algo verdadero, substancial en y para sí.”¹⁵⁰ Ya no hay un objeto artístico, sino que ahora a cualquier objeto se le confiere por medio del arte la forma de la belleza, pero en sí mismo puede que no sea bello, ni ético, ni verdadero; todo puede ser objeto del arte si es tratado con los medios artísticos, si la subjetividad del artista, replegada en sí misma, así lo quiere. Como dice Hegel, cuando el objeto del arte es lo prosaico, sus posibilidades se amplían hasta el infinito, el círculo del arte se amplía tanto que revienta; todo puede ser arte y por eso es posible que ya nada sea arte.

Se trata del asno, el buey y los pastores, en los cuadros del nacimiento de Cristo, embellecidos pero ordinarios. Son las escenas de las novelas descritas hasta la exhaustividad; los personajes desplegados en su vida común, hasta el punto de la banalidad; son cuadros de naturalezas muertas, los abundantes retratos de individuos, los borrachos y los enanos de Velázquez, las óperas; las pinturas del Rococó... es el arte moderno en toda su diversidad.

Sin embargo, dice Hegel, esto se dio especialmente y de manera magnífica, en el arte holandés del siglo de oro. Es el arte que por excelencia ha tomado de la vida cotidiana su objeto y lo ha convertido en un objeto bello; es el arte de Vermeer, su Vista de Delft, su lechera, su mujer leyendo una carta o tocando el piano; en ellas se puede observar hasta el más mínimo detalle de cada habitación, los colores de las canastas, los hilos de las telas, la luz cambiante en los objetos. Es el arte de Rembrandt, sus escenas de taberna, del mercado, sus autorretratos; su genio para exponer todos los estados humanos, desde la felicidad de la embriaguez, hasta la sorpresa y el terror. Es, dice Hegel, el arte de un pueblo que tiene un amor por los objetos, un amor a la vida tranquila y alegre que les dio el haberse independizado del poderoso imperio español, y el haberle ganado su territorio al mar; este espíritu de su

¹⁵⁰ *Ibidem.*, p.361.

pueblo es el que se manifiesta en su apego a lo objetivo, a su vida cotidiana, hasta el punto de representarla por todas partes; se trata de pintar la vida que se ganaron por sí mismos, verla reflejada en las obras, no es lo objetivo por lo objetivo. Las calles, los vendedores, las tejedoras, los pescadores, los borrachos, las comidas familiares, las horas de lectura, todo, absolutamente todo momento de la vida cotidiana se representa en toda su profundidad.

Asimismo, dice Hegel, se manifiesta en estas obras la intención de capturar lo contingente, el detalle más fugaz de la vida y de los objetos; querer aprehenderlo y eternizarlo en una obra de arte. Se pinta con gran maestría el brillo único del metal, se diferencia del brillo del vidrio; se busca representar cada matiz de las telas, cada expresión, por momentánea que sea, de los rostros cotidianos. Por eso, dice Hegel, en el arte holandés, más que en cualquier otro, lo que se aprecia es el talento subjetivo del artista, su capacidad para fijar y retener en el lienzo lo más efímero de la vida. Incluso los flamencos que siglos antes habían pintado temas religiosos, se explayaban en la descripción minuciosa de cada objeto; es lo que hace que los cuadros de Van Eyck sean tan bellos, a pesar de representar la misma imagen que otros artistas no flamencos.

En el otro extremo de esta disolución, la subjetiva, el fin del arte llega con lo humorístico. El poeta no crea ninguna figura, sino que sólo se deja ir en su subjetividad, la obra sólo contiene lo que se le ocurre, ya no pensamientos con un contenido; el artista sólo expone sus sentimientos, su ingenio singular, sus ocurrencias. Por eso puede haber, dice Hegel, un Achim von Armin que cuente con humor un viaje por su habitación. Es algo que sólo incumbe a su particularidad, que no contiene nada universal, sino, incluso, algo banal. Tanto en Grecia como en la modernidad, la comedia marca la disolución del arte.

Cuando de este modo el sujeto se deja ir a sí mismo, con ello concluye el arte, el arte se deja al margen. Las obras humorísticas ya no pueden llamarse obras de arte. Si el contenido no tiene ninguna profundidad, entonces se trata únicamente de una retahíla de ocurrencias y sentimientos contingentes. En lo humorístico, por tanto, se acaba con el arte; se les confiere a los sujetos la peculiaridad del individuo sin ninguna objetividad interna. Esto es la desintegración del arte, y está [condicionada] primordialmente por el hecho de que el arte romántico, en sí una conexión frágil, se desmorona.¹⁵¹

Con el arte romántico el arte aún no llega a su fin, inicia su desintegración porque se quiebra el ideal, pero sigue siendo arte. Es un arte frágil porque ya no produce la verdad, pero sigue exponiéndola, muestra la verdad del Cristianismo, su contenido es verdadero. Cuando

¹⁵¹ *Ibidem.*, pp.365-367.

este contenido se disuelve, no sólo se acaba el arte romántico, sino el arte como forma de verdad. Muere porque también la religión deja de ser la forma como se explica el mundo, el espíritu vuelve a sentir el impulso de pasar a su siguiente figura, a la última y más verdadera, la filosofía. El espíritu contiene y supera tanto su exterioridad (griega), como su interioridad en la religión, y se realiza en una unidad absoluta de ambas, se vuelve *concepto* en la filosofía.

Estos son los modos como la belleza se ha realizado históricamente. Es la historia del ideal, de la idea que existe como espíritu sensible. Es la historia del arte, o más bien, la historia del mundo desde el arte. Sin embargo, para que la historia del arte esté completa es necesario pensar el despliegue del arte como obra de arte. Las tres formas artísticas son el desarrollo histórico del espíritu sensible, o sea, del espíritu como arte en todas sus formas; lo que se ha tratado es la historia del espíritu que se encarna en la materia, pero lo que hace falta son los modos de esa encarnación. Se ha visto la odisea del espíritu por la idea, por el mundo, falta la odisea del espíritu por la materia; es decir, ya no el arte, sino las artes.

CAPÍTULO 4. EL SISTEMA DE LAS ARTES: LA ODISEA DEL ESPÍRITU POR LA MATERIA

Hegel estructura sus lecciones de estética en dos partes, la parte general y la parte especial. Todo lo tratado anteriormente corresponde a la parte general, la cual, en este sentido, tiene por objeto pensar al ideal o la idea de lo bello en general. Lo que se trata en ella, es el despliegue conceptual del ideal, se exponen los conceptos principales de la estética, la *idea*, la *figura*, la *apariencia*, etc., pero también se expone el desenvolvimiento histórico de este ideal en sus formas. Es decir, el devenir histórico del ideal forma parte de su tratamiento conceptual, no son dos apartados separados, sino parte del mismo objetivo, que es la dilucidación conceptual de la idea de lo bello; la historicidad del ideal, es lo que *es* el ideal, pues el ideal es la aparición histórica de la idea, y las tres formas artísticas son esas tres formas de aparición.

Ahora bien, la parte especial, no es un anexo o un apéndice de la parte principal de las lecciones, sino por el contrario, en ella se concretiza todo lo pensado anteriormente, de modo que la parte general no puede entenderse a cabalidad sin la especial, ni la especial tiene

sentido sin la general. No son partes aisladas, como no lo es nada en el sistema de Hegel. De hecho, en la edición de Hotho, es la parte más extensa de toda la obra.

La primera parte tuvo por objeto a lo ideal en cuanto tal, en cuanto que éste permanecía como totalidad. La parte especial es la disolución de esa totalidad. (...) Ahora tenemos que lo bello se desintegra en sí, que se disuelve en sus momentos y les confiere una subsistencia peculiar, de tal modo que éstos son tanto formas como momentos de lo bello. Lo bello se desarrolla en sus miembros, siendo éstos conjuntamente la cosecha única de lo bello.¹⁵²

Las tres formas artísticas son el espíritu como arte, o sea, como unidad. Pero el arte siempre existe como obra de arte, es decir, no se da abstractamente, sino que siempre existe bajo una forma material concreta, como arquitectura, como escultura, como pintura, como *obra* musical, o como *obra* poética. Lo que se trata en la parte especial, entonces, es el despliegue interno del arte como obra de arte, cómo el espíritu sensible se manifiesta en la materia, se encarna en ella; qué pasa cuando el espíritu se hace arquitectura, cómo el espíritu se hace escultura o poesía; cómo es el espíritu que se hace música. “El ideal se desarrolla en él mismo de tal modo que no se pone en una de sus formas, sino que los diferentes momentos se exponen ellos mismos como obras de arte.”¹⁵³ El movimiento del espíritu que se trató anteriormente, aquí se materializa; por ejemplo, la fuerza transformadora del espíritu que surgió en Egipto, encuentra su materialización perfecta en la arquitectura, por eso es el arte simbólico por excelencia. En otras palabras, lo que se ve aquí son los modos como las concepciones del mundo, que son las tres formas del ideal, se encarnan en las obras de arte, se manifiestan en las diferentes materias, la piedra, la palabra, el sonido.

Es lo bello mismo lo que se desdobra en sus formas, por eso las artes son tanto partes como momentos de lo bello. En este sentido, la subdivisión de las artes no puede hacerse más que conforme al concepto del arte. Se ha indagado mucho, dice Hegel, sobre cuántas artes hay y cómo deben organizarse, si conforme a los sentidos (teóricos o prácticos), o conforme al material exterior; sin embargo, “el fundamento de la subdivisión no puede tomarse tan exteriormente, sino que debe radicar en el concepto mismo de la obra de arte.”¹⁵⁴ El arte es una unidad múltiple, y las artes no son más que la multiplicidad de esa unidad que es el ideal. Así pues, esa odisea del espíritu para ser verdaderamente bello es su misma odisea por la piedra, la luz, el sonido y la palabra. No se puede disociar lo espiritual y lo sensible, la belleza

¹⁵² *Ibidem.*, p.369.

¹⁵³ *Ibidem.*, p.107.

¹⁵⁴ *Ibidem.*, p.369.

es la *idea sensiblemente* existente, que se concreta en una figura material. Por eso decía arriba que la parte general y la especial no se pueden entender separadas, y, en esta medida, sin la parte especial, me parece, la historia del arte (del espíritu *sensible*) no está completa.

Cómo deban organizarse las artes es también una pregunta que concierne a la filosofía del arte como la piensa Hegel, es decir, es parte de su investigación científica de lo que *es* el arte. Es por esto que la estética de Hegel es un trabajo monumental, porque no sólo es la elucidación conceptual del arte y la belleza, ni una historia del arte, o, como ya se vio, una filosofía de la historia del arte, sino que también es un sistema de las artes particulares; su tratamiento filosófico del arte también comprende el desarrollo de las artes conforme un concepto (por eso es un sistema); no está tratando cosas diferentes, sino que es parte de su misma pregunta fundamental. Por esto también, su estética es una filosofía *del arte*, de las artes.

4.1 Arquitectura

“¿Cuál es el primer arte?”¹⁵⁵, se pregunta Hegel. Aunque el hombre primero se expresó en cantos y danzas, éstas aún no eran arte, el espíritu no se había hecho presente en ellas, no eran manifestaciones espirituales, sino que obedecían más a un impulso natural. El espíritu se hizo presente como tal, como creador, primero en la arquitectura. “Conforme al concepto, la arquitectura constituye el inicio propiamente dicho del arte. Lo primero es [el] dar forma a lo inorgánico.”¹⁵⁶ Lo primero en el espíritu es el impulso de transformar la materia, de no dejarla tal como es. El espacio absolutamente abierto, sin forma, se espiritualiza; el hombre lo *mide*, lo *divide*, lo convierte en *su* espacio; hace que sea de acuerdo a lo que él concibe, que el espacio *signifique* algo, de modo que se convierte en algo intencional, algo *hecho*; el hombre crea con la intención de crear, de manifestar su espíritu, aunque aún no sea en la forma adecuada.

La primera arquitectura de la historia, dice Hegel, fue la simbólica, fue la primera que produjo necesidades de arte, la primera que se considera hecha por hombres para hombres, es decir, que representa y se origina en preocupaciones espirituales. Hegel también llama

¹⁵⁵ *Ibidem.*, p.377.

¹⁵⁶ *Idem.*

autónoma a la arquitectura simbólica, pues es una arquitectura completamente libre, que no depende de otra cosa más que de sí misma, que su significado está en ella misma. La escultura, la pintura, todo está sometido a la obra arquitectónica, no tienen un significado en sí mismas, sino que representan algo en tanto que estén unidas y formen parte de la obra arquitectónica. La arquitectura simbólica, ya se vio, es sobre todo la egipcia. Egipto, dice Hegel, es el pueblo simbólico-arquitectónico por excelencia. Ni las obras modernas, ni las clásicas superan a las obras egipcias. Nada es tan sublime como las pirámides, o las tumbas excavadas en la roca de los egipcios.

En los templos y tumbas, los colosos de faraones y dioses, que son esculturas, tienen la función de las columnas; no son esculturas sino columnas, es decir, desempeñan la función de un elemento arquitectónico; la escultura está sometida a la construcción. La arquitectura autónoma tiene su fin en sí misma, ella misma muestra lo divino, no lo alberga, ella misma es el objeto de veneración. Hay doce columnas, doce obeliscos, doce esfinges, que simbolizan los doce signos del zodiaco y los doce meses del año. Todo lo que conforma la obra tiene un significado. La transición hacia la arquitectura clásica son los templos funerarios egipcios, como las pirámides, en las que el fin empieza a estar fuera de la obra misma, pues todo estaba hecho *para* albergar la momia.

En este sentido, la arquitectura clásica está construida esencialmente conforme a un fin, no conforme a sí misma. La construcción se convierte en un templo *para* el dios, que es lo más importante de la obra; el fin es lo bello. La escultura y la arquitectura se separan, por lo que cada elemento ya tiene una función arquitectónica; la columna ya no es una escultura, sino un elemento independiente hecho exclusivamente *para* sustentar. Esto genera el desarrollo de los demás elementos, como el arquitrabe, el friso o la cornisa. En las obras arquitectónicas griegas ya no se refiere a lo espiritual, sino que ahora se le expresa, pues lo que se materializa en las obras es el pensamiento en sus principios, todavía abstracto, a través de las determinaciones de simetría, regularidad y armonía, que es conforme lo que se construye. El Partenón es absolutamente simétrico y armónico, las columnas tienen la misma distancia entre sí, además de que, las columnas y las vigas forman un ángulo recto, un cálculo que es producto del pensamiento abstracto.

La arquitectura romántica, ya se dijo, es principalmente la gótica. Está construida conforme al sentimiento y la interioridad. Lo que era exterior se pasa al interior, ahora las columnas son interiores e inmensas, inconmensurables. Las puertas son más altas del exterior y van disminuyendo de tamaño al interior, lo que alude a la sumisión del espíritu en sí mismo. Los espacios se vuelven cerrados, aislados de la luz natural del día, ésta sólo entra a través de los vitrales pintados, es decir, a través de lo espiritual. Surgen nuevos elementos como la bóveda o el arco ojival. La belleza, como ya no es el fin, se convierte en un adorno, ahora todo está hecho para la absoluta meditación del espíritu, porque es este espíritu interior el que intenta expresarse en la arquitectura.

Hegel va pensando el nacimiento y transformación de cada elemento arquitectónico conforme al proceso del espíritu. Para él las transformaciones en las columnas, los tipos de columnas que crearon los pueblos, dan cuenta del avance del espíritu; en esos elementos es donde Hegel ve el espíritu del mundo. La diferencia que hay entre una columna de bulbo de un templo egipcio, una columna dórica, y una columna gótica, es la presencia del espíritu, esa diferencia manifiesta los cambios en el pensamiento. Hegel desmenuza cada obra y va mostrando cómo van surgiendo los elementos arquitectónicos, cómo se va complejizando la arquitectura, de tal modo que se note el trabajo del espíritu en ella, que se comprenda el sentido estético de cada elemento, y en esta medida, que se sepa por qué la arquitectura es un arte y no un simple objeto, por qué es el espíritu el que está tanto en el Templo de Bel, como en la Catedral de Amberes.

4.2 Escultura

La escultura, dice Hegel, es el centro del arte clásico. Como ya se vio, la concepción de la escultura fundamentó el mundo griego, si se quiere entender a Platón, a Sófocles, a Hipócrates, es necesario partir de las esculturas. No se puede comprender la concepción de Hegel del arte griego, y por consiguiente su concepto de arte, sin su concepción de la escultura.

El espíritu penetra en el templo, adquiere un cuerpo y se individualiza en él, se hace figura humana. Ya no sólo anima la materia, sino que se convierte en la materia, se hace uno con ella. La escultura es la absoluta espacialidad, y por ello, la absoluta exterioridad; es la

realización del ideal (la exteriorización de lo interno). Como ya se vio, el contenido de la escultura es el ideal mismo, lo bello, los dioses en su calma suprema. La escultura es el arte que expone la verdad artística de manera más adecuada. Su objeto es la belleza verdadera. La clausura del dios en sí, su esencial inmovilidad, sin rastro de acción ni de pathos o sentimiento, sólo puede exponerse en la totalidad objetiva de la escultura, por eso es el arte más abstracto de todos.

La escultura se agota en la materialidad, no necesita del color para manifestar su objeto, por eso las esculturas de los dioses, dice Hegel, eran monocromas. La falta de color de las esculturas, es un elemento en el que se manifiesta el espíritu griego, no es un hecho trivial.¹⁵⁷ Otra determinación de la escultura, es, ya se vio, que los dioses se representaban sin ojos.

Puede afirmarse que debe dolerle al escultor dejar de lado la parte viva del hombre, pues en la mirada radica el alma, en ella se concentra el espíritu. El ojo esencialmente mira, y se le manifiesta la multiplicidad del mundo. Si aparece rígido, entonces se observa que está enfermo o que se encuentra en un estado no natural. Asimismo, el ojo señala a lo interno, y a su través se ve en el alma del individuo. Pero la figura escultórica expresa esencialmente lo que se dirige hacia dentro, no lo que va hacia fuera, no lo que se ocupa de la multiplicidad. Lo divino en su tranquila grandeza no mira hacia fuera. Tampoco se quiere mirar dentro de la figura escultórica, pues ya es enteramente lo que debe ser, ya está completamente derramada en su existencia.¹⁵⁸

En este sentido, se puede pensar, que el *David* de Miguel Ángel (que ya es escultura romántica) no es bello, es sublime, por mucho que se haya creado conforme a los cánones de belleza griega. El *David* ya tiene ojos, ya tiene mirada, y en ella se expresa toda su alma y su pensamiento; en su mirada se deja ver el interior de la piedra. Es la mirada que intenta expresar la determinidad, la decisión, la concentración del alma consigo misma, el estado de ánimo previo a ejecutar su acción. Casi se puede saber qué pensaba con sólo ver su mirada. Los ojos implican el ir más allá de lo que se ve exteriormente, y en la escultura, precisamente por ser *el* arte, no puede irse más allá de la exposición exterior, el espíritu existe absolutamente como él es en la exterioridad, por eso no necesita de ese elemento invisible que da el cristianismo. El ojo marca de alguna forma la diferencia entre lo exterior y lo

¹⁵⁷ En el momento en el que Hegel pensó y dictó sus lecciones de estética, aún no se había descubierto que las esculturas y los edificios de la Antigua Grecia sí tenían color. Quien descubrió esto fue el pintor Lawrence Alma Tadema hacia finales del siglo XIX. Por eso resulta superfluo acusar no sólo a Hegel, sino a Winckelmann o a Schiller, de concebir un clasicismo idealizado que sólo veía serenidad en las esculturas y en la cultura griega, debido a la monocromía de su escultura y arquitectura.

¹⁵⁸ *Ibidem.*, p.409.

interior, y en el mundo griego no hay tal diferencia, no hay un interior y un exterior, sino un interior que se exterioriza.

El fin de las esculturas es exponer lo espiritual, por ello es necesario que se idealice hasta la última parte de la superficie, que se vivifique por completo la materia. Por eso, dice Hegel, todos al ver las esculturas griegas sienten inflamado su ánimo frente a la vitalidad que se muestra. Las figuras representan perfectamente los músculos y las venas; este trabajo de lo singular, el notar que cada parte del cuerpo se ha esculpido, es lo que asombra y maravilla, porque la figura *parece* viva; es el espíritu que *aparece* en el cuerpo. Lo que se intenta representar es la potencia ética que es cada dios, lo espiritual que se individualiza. Ningún dios es igual a otro, no se confunde a Zeus con Apolo, ni a Hera con Atenea, ellos son individualidades, y esto se expresa, no en los atributos exteriores, sino en la construcción del cuerpo, porque, ya se vio, el cuerpo es la morada del espíritu.

El espíritu se expresa en el cuerpo principalmente en el rostro, por eso, un momento esencial de la escultura es el llamado *perfil griego*. “Consiste en que frente y nariz están casi en línea recta, suponen una continuación rectilínea con una suave inclinación. Se piensa una línea desde la base de la nariz hasta la parte inferior del orificio del oído, debiendo formar con aquélla un ángulo recto. Este perfil es propio de las estatuas griegas.”¹⁵⁹ Este ángulo, dice Hegel, expresa la particularidad de lo humano frente a lo animal, expresa lo propiamente espiritual; en los animales se forma más bien un ángulo agudo. Asimismo, en los hombres, la dirección de la mirada con la postura del cuerpo, forma un ángulo recto, mientras que en los animales, ambos están en la misma línea. En los hombres, la boca no cumple sólo una función fisiológica, sino que de ella procede la comunicación, y esto es lo que se expresa en las esculturas. Así pues, dice Hegel, el perfil griego no es algo contingente, sino que manifiesta la diferencia entre lo espiritual libre y lo animal. Además, la relación entre frente y ojos expresa el pensamiento del individuo; a su vez, éstos están en armonía con la boca, es decir, con la comunicación de ese pensamiento, de modo que si la boca aparece más lejos de la nariz, se expresa un pensamiento más profundo, una personalidad más meditabunda, pues se piensa más lo que se dice.

¹⁵⁹ *Ibidem.*, p.419.

El cuerpo en las esculturas griegas no es un cuerpo prosaico y cotidiano, es un cuerpo que manifiesta lo espiritual, el pensamiento, por eso es un cuerpo que mide siete cabezas y media, es decir, es la encarnación de un ideal espiritual. No se representa sólo una nariz o un ojo, como los tiene también un animal, sino que se les representa conforme a las proporciones propiamente humanas. La escultura simbólica, la egipcia, aún no había llegado a la perfección del cuerpo, porque los egipcios aún no habían llegado a la concepción del espíritu libre. En ellas, dice Hegel, los rasgos del rostro son toscos, los ojos aún están unidos a la frente, el mentón es liso, no se nota la vitalidad; son figuras más rígidas, más pesadas, hay más roca, no hay tanto trabajo que aligere el material, esto genera la sensación de falta de movimiento y libertad.

Las otras formas escultóricas de los griegos, como relieves, camafeos, gemas y monedas, Hegel sólo las menciona, pues, como ya se vio, la escultura propiamente dicha es sólo la de los templos, la escultura ideal. Asimismo, tampoco trata la escultura simbólica y la romántica, porque fue la clásica la que realizó la escultura como arte. Las figuras de héroes, de guerreros, o de atletas, como el *Discóbolo* de Mirón, se representan actuando porque son hombres, incluso, algunas tienen una gran expresividad, pues se representa su pathos. Estas esculturas se encontraban fuera de los templos, eran adornos, no esculturas ideales. Lo principal en la escultura propiamente dicha es la bella e inactiva calma.

En su descripción de las figuras, y por consiguiente en su mismo concepto de arte, Hegel sigue muy de cerca a Winckelmann, quien en este momento dominaba las investigaciones sobre el arte antiguo, especialmente el griego. Sin embargo, las fuentes de Hegel no sólo son los libros de Winckelmann, ni de Creuzer, ni obras importantes sobre mitología griega, que frecuentemente cita, sino que también él mismo en numerosas ocasiones refiere que vio las esculturas en persona en las expediciones a las que era invitado, así como en las colecciones privadas de sus amigos, o en galerías y museos. Esto es bastante iluminador sobre la interpretación de Hegel, no sólo del arte clásico sino del arte en general. Hegel está partiendo de su experiencia con las obras; asimismo, cuando habla de la música, habla sólo de las piezas que ha ido a escuchar a conciertos. Saber cuáles son las fuentes de Hegel sí puede ayudar a comprender su concepto de arte. En este sentido, cabe preguntar,

¿qué tanto determina, entonces, lo que pensamos del arte el que ahora sólo lo vivamos en los museos o a través de libros de texto, o de la historiografía del arte?

4.3 Pintura

El espíritu, que estaba en el exterior, se interioriza. La espacialidad pierde una de sus dimensiones, y se vuelve superficie. El material es el color; la luz que se descompone y se particulariza en los colores, por eso el objeto de la pintura es precisamente esto, la particularización y multiplicidad del espíritu (que, como ya se vio, devino en la radical individualidad moderna). Al perder espacialidad pierde abstracción, por eso el sujeto aparece ya actuando, aparece en las más diversas situaciones; el espíritu abandona su calma y sale a la multiplicidad de la existencia. Esto abre el campo de la pintura a una cantidad infinita de temas. Es por esto que la pintura es un arte esencialmente romántico, lo que interviene en ella es la interioridad, lo particular que es la aparición fenoménica de lo interno. La pintura, dice Hegel, es el arte de la apariencia, un cuadro es una obra de arte, pero también un habilidoso juego de apariencias; es decir, en la pintura romántica el fin comienza a ser el medio, ya no la aparición fenoménica del espíritu (porque rebasa lo sensible), sino la apariencia, lo que era el medio para la aparición.

El contenido supremo de la pintura es el religioso (cristiano), fueron los temas del dogma cristiano los que llevaron a la pintura a su mayor esplendor. Como ya se vio, el contenido religioso de lo romántico es la reconciliación del espíritu consigo mismo, el triunfo de lo espiritual sobre lo carnal, es decir, lo que no se puede representar como tal, sino sólo aludir mediante la apariencia. Así pues, Dios Padre no es un tema recurrente de las pinturas, pues es imposible representar su divinidad; el tema predilecto es más bien Dios Hijo, la humanidad divina. Por ello, la vida de Cristo, su nacimiento, su niñez, su misión como maestro, sus milagros, son los temas que hicieron grande al arte de la pintura. Lo que se intenta representar es la piedad, la humildad, la intimidad, el arrepentimiento (como en María Magdalena), lo que se dirige sólo al alma. De la tradición protestante, el arte pictórico más excelente fue, ya se vio, la pintura holandesa de los siglos de oro.

Los colores tienen una naturaleza simbólica que, como dice Hegel, debe saber expresarse con entendimiento. Generalmente María lleva ropa azul, José roja. El azul es un

color más íntimo, el rojo más masculino. Los personajes principales deben representarse con los colores primarios, y los secundarios con los colores mixtos. Sin embargo, el objeto más difícil para pintar es el cuerpo humano, la carne humana. Los colores de los metales, de la hierba, del pelo animal, son fáciles de imitar, pero el color de la carne no, porque debe expresar la vida que es. No sólo tener lo amarillo de la piel, sino el rojo de la sangre, el verde de las venas, el café de los pliegues; la carne humana es la mezcla de todos los colores. Como dice Diderot: “Quien ha logrado [expresar] el sentimiento de la carne ha dado un gran paso, y lo demás no es nada comparado a ello; 1000 pintores han muerto sin haber sentido la carne.”¹⁶⁰ Se trata de exponer la vida *encarnada*.

4.4 Música

El espacio deviene tiempo. Con el abandono de la espacialidad se abandona toda exterioridad y aparece la más pura y abstracta interioridad. El material de la música es el sonido en su completa abstracción; el sonido determinado, que es el habla, es más bien objeto de la poesía. El sonido es la manifestación de la interioridad que se exterioriza, es la vibración que se revela, pero que en el mismo instante en el que aparece, desaparece. No hay espacialidad, no hay exterioridad; la pintura es subjetividad todavía visible, la música, en cambio, es pura interioridad abstracta que se revela como tal sin necesidad de lo exterior, sin un lienzo o una piedra, que desaparece al aparecer exteriormente. Por eso sólo queda el recuerdo interiorizado del sonido, es decir, una vez escuchado se convierte de nuevo en algo interior. Es el arte de la interioridad más pura. Así pues, el material de la música es más bien el recuerdo del sonido, su *re-sonancia*; lo que se trabaja es el sonido sentido; el objeto es la misma interioridad, no un objeto exterior. Es el sonido que se ha pasado por el alma, que se ha animado, el sonido al que se le ha dado vida, por eso es el arte que actúa más fuerte y más inmediatamente sobre nuestra alma, es el arte de la interioridad para la interioridad. Esa vida que se le da al sonido es la vida que siente quien lo escucha. Lo que se manifiesta es el alma, las pasiones con las que se le da vida a los sonidos, por eso la experiencia que ofrece la música es sumamente poderosa.

¹⁶⁰ *Ibidem.*, p.443.

Sin embargo, para que sea arte, el sonido debe tener objetividad. Lo errante del sonar debe fijarse objetivamente, y de este modo, obtener contenido y sustancia mediante varias determinaciones, tales como el compás, la tonalidad, el ritmo, la armonía, etc. El compás, por ejemplo, es la primera determinación, pues lo primero es medir y ordenar el sonido, darle uniformidad a su aparición. La naturaleza no tiene compás, la uniformidad es la violencia sobre lo natural, el movimiento de los cuerpos celestes no es uniforme, sino que así es como se le piensa; de modo que el compás ya es la manifestación del pensamiento, y por eso es una determinación artística.

Lo principal es lo que Hegel llama el carácter vivificante de la música, que es lo que incumbe a la melodía. Lo que expresa la melodía es el alma, lo que le da vida a los sonidos. Y dado que es una subjetividad la que se expresa, lo que suena son las pasiones; la melodía está dirigida al sentimiento, nace y se dirige a él; no se dirige a lo racional. En la melodía lo que se expresa es el movimiento del alma, por eso mueve a las almas que lo escuchan, las vivifica. Su material es el pecho humano, es lo único que el compositor quiere expresar. “[La] melodía, esa pura resonancia de la interioridad, [es] el alma de la música.”¹⁶¹ La melodía es la *re-sonancia* de la interioridad, la sucesión de los sonidos es la *re-presentación* de la interioridad; por eso es lo más importante de la música. La música es el sonido de las pasiones. Por eso *Claro de luna* de Beethoven, *Tocata y fuga* de Bach, o la *Consagración de la primavera* de Stravinsky nos remiten a diferentes estados de ánimo, no *suenan* igual, al escucharlas se remite inmediatamente a una situación en específico. Las pasiones impactan inmediatamente. Por eso con la música, el arte romántico llega a lo más sublime, es la interioridad más sublime.

Por eso, como dije al principio, el impacto de la música sobre nuestra alma es el más fuerte e inmediato de todas las artes. Así pues, Hegel distingue tres tipos de música de acuerdo a los tipos de satisfacción que ofrecen. El primero es la música de acompañamiento, la que tiene sentido por un texto. Es la música que se apoya en la representación, y que, por esto, es para Hegel la música propiamente dicha; es la música que expresa pensamientos determinados y que no se deja ir en la ensoñación. Es la música sacra antigua. La música meramente instrumental deja libre al ánimo, es la que más provoca a las pasiones, por lo que,

¹⁶¹ *Ibidem.*, p.455.

la música de acompañamiento, al estar ligada a un texto, deja menos lugar a la exaltación innecesaria, transmite más sosiego, equilibrio. El dolor, el lamento, la alegría, el júbilo, se mantienen en equilibrio, no se llega al delirio, sino que se trata de un estar por encima de ello, expresar al alma en su feliz satisfacción, en su medida. Es justo el carácter del cristianismo.

La segunda forma, es la música que se hace libre, autónoma, la música instrumental. Es la música que sólo ofrece una satisfacción teórica, que, dice Hegel, sólo los entendidos en ella pueden disfrutar y comprender, el resto de las personas, al no encontrar su sentido ni un sentido mediante un texto, dejan libre a su ánimo, se hacen todo tipo de representaciones y se pierden en ellas, por eso es más fácil llegar al éxtasis con esta música; en el peor de los casos, se llega al aburrimiento. Muchas veces, la música se queda vacía de contenido, ya no importa expresar el sentimiento, sino la destreza para producir complicadas sucesiones de sonidos que parezcan sonar bellamente.

La tercera forma es el canto. Es también un libre explayarse del artista, pero con sentido. El canto, dice Hegel, es un arrebató del alma por un poder superior, como el del ruiseñor, por eso, para cantar, se necesita un alma musical de suyo. El canto libre genera una satisfacción superior a la de cualquier otro instrumento, pues, así como la carne humana es el objeto que conjunta todos los colores, la voz humana es el instrumento que conjunta todos los sonidos; es el instrumento más excelente de todos. El canto es el alma que se deja ir libre en su efusión, es maestría técnica, pero también falta de reflexión, es un *entusiasmo*, pues con un instrumento común, el compositor sólo cae en sus hábitos, no se deja llevar. La música instrumental se sublima con el canto, por eso la *Novena sinfonía* pretende llegar al clímax en el último movimiento, que es donde se incluye el canto, los anteriores movimientos son sólo instrumentales. Del mismo modo, en la música religiosa el punto más importante llega con la entrada del coro.

4.5 Poesía

“El arte más perfecto, el arte *kat exochen*, [es la poesía].”¹⁶² Desde el final del camino del espíritu absoluto, es decir, desde la filosofía, la poesía es el arte más verdadero de todos.

¹⁶² *Ibidem.*, p.466.

El sonido de la música se determina, se vuelve signo de representaciones, se convierte en habla. El elemento de la poesía es el habla, el más rico de todos porque por él se puede representar todo lo que ha concebido el hombre. Lo que se escucha en la poesía no son meros sonidos, son palabras, y las palabras son imágenes del pensamiento, es decir, son representaciones; en la poesía el sonido se vuelve signo de la racionalidad; las palabras son signos del pensamiento. En este sentido, la poesía también exterioriza su contenido, pero no para la intuición, sino para la representación misma. El sentido de las palabras no se capta inmediatamente con el sonido, sino que el sonido es su signo, el significado se capta en el interior, en el pensamiento. Por eso en la poesía la interioridad está unificada consigo. El espíritu sensible ya no aparece en una piedra, en el color, o en el sonido sin más, sino que ahora aparece ante sí mismo como tal, como espíritu interior. Por eso para Hegel es el arte más verdadero y perfecto.

La palabra como signo de la representación es contenido y expresión. Hay dos modos en que se da la relación entre estos dos elementos, el lenguaje poético originario, que corresponde a la poesía antigua, y el lenguaje poético reflexionado, que es el de la poesía moderna.

El lenguaje poético originario es el habla originaria. Es el habla del primer momento de existencia de un pueblo, del momento de su emergencia a la conciencia. En este primer momento, las representaciones son simples y por ello la expresión es simple. El fin es la exactitud de la expresión, saber expresar el significado del pensamiento. El poeta es el que habla, porque es él el que puede *nominar*, decir lo que son las cosas, lo que es el mundo. Lo importante está en el mismo poder de hablar, de nombrar, en la creación (*poiein*), no en el habla formada, por eso el habla causa asombro en el hombre, aún no es una costumbre. Este lenguaje poético originario, dice Hegel, se trata del milagro del habla, algo querido y producido por el espíritu. Esta habla todavía no está formada, aunque sus configuraciones sean geniales, por eso su expresión es simple, de signos sencillos. Son palabras simples, nada metafóricas, sólo exactitud. El poeta es el que le da mundo al pueblo, el modo de representarlo y de expresarlo. El poeta canta, habla, *dice*. Son los poetas los que le han dado lenguaje a un pueblo, los que le dan voz a su pueblo. Homero, ya se dijo, le dio el mundo a los griegos, les dio sus dioses, pero también su lenguaje. Dante le dio su voz a los italianos,

su *Divina comedia* está escrita en italiano, no en latín, y con ella creó las palabras y las representaciones del modo de pensar italiano. Los poetas son los creadores del habla. Esta habla originaria es el pensamiento que apenas está aflorando y se *dice* de manera poética. Cuando el pensamiento en un pueblo ya está formado, ya ha llegado a su madurez, es cuando se expresa en un lenguaje filosófico. La filosofía es el atardecer del espíritu.

El lenguaje es representación y expresión, es forma de pensar y forma de decir eso que se piensa, por eso el lenguaje de un pueblo es su forma de pensar. Es el *Logos* (palabra-pensamiento). Así, el desarrollo intelectual de un pueblo se manifiesta exteriormente en su lenguaje, en su modo de expresión, así también se mide la edad de un pueblo, y la edad del espíritu del mundo.

Otra cosa, entonces, es el habla de un pueblo que ya sabe lo que es hablar; cuando el habla ya es costumbre y ha devenido algo reflexionado. Es la palabra *formada*, (*Bildung*), cultivada, la que se ha construido por educación, por eso ya se trata de un lenguaje *culto*. La conciencia de un pueblo se ha desarrollado tanto que el arte en general ha llegado a la conciencia de sí mismo como arte. En la poesía, entonces, debe manifestarse inmediatamente que se trata no de un habla común, sino de una obra de arte, de una creación. “El lenguaje del poeta debe revelar que las cosas no se entienden como en el habla corriente, [en la] contingencia de la ocurrencia, [de] la representación, las pasiones, necesidades, etc., sino que en la obra de arte [deben] aparecer plenamente intención, trabajo, discernimiento; tal creación es la que debe revelarse.”¹⁶³ La obra de arte debe mostrarse precisamente como obra. El lenguaje, dice Hegel, debe aparecer como algo meditado por el poeta. No se trata ya de la expresión exacta del contenido, sino de una expresión trabajada, reflexionada, por ello, el lenguaje poético se vuelve un lenguaje metafórico. La metáfora es una elaboración sobre el lenguaje común, por eso es propiamente moderna, es uno de los elementos principales de la poesía romántica.

Se trata de la escisión entre interior y exterior que se dio con el cristianismo, de la escisión entre el contenido y su expresión. En la poesía griega la representación y la expresión son una, porque así es el carácter de su pueblo, el que le dio la escultura (por eso más arriba se decía que para entender a los poetas griegos es necesario entender la escultura); la poesía

¹⁶³ *Ibidem.*, p.467.

griega es libre, se da una expresión espontánea; en la poesía moderna se separa el contenido de la expresión, ahora se trata de trabajar la expresión, diferenciarla intencionalmente del contenido, de lo prosaico, darle una expresión ampulosa, meditada. Ya hay una intención de creación. Es la autoconciencia de la poesía moderna, y en general del arte moderno, de saberse como creación y así presentarse, como algo *creado*.

Así pues, dice Hegel, la versificación de la poesía antigua era conforme al ritmo, la de la moderna, conforme a la rima. La rima es esencialmente moderna, lo cual no significa que la poesía antigua no haya sido rimada también, en Homero hay rimas, sin embargo, no fue la forma predominante de sus versos. La rima manifiesta el esfuerzo del poeta por crear una expresión culta, por trabajar las palabras. El ritmo tiene que ver más con la formación del sonido, la rima con la formación del sentido. Ahora bien, la poesía tiene tres contenidos, el épico, el lírico y el dramático, que a su vez se divide en trágico y cómico.

La poesía épica es la del lenguaje poético originario. “El *epos* es el habla, según la etimología: tradición oral, palabra.”¹⁶⁴ Los poemas épicos, dice Hegel, son los que fundan la conciencia de un pueblo, son la biblia de los pueblos; surgen en la época en la que un pueblo emerge a la conciencia de sí mismo y siente el poder de crearse y crear un mundo, por eso son *epos originarios*. No son, dice Hegel, las obras clásicas de un pueblo, por ejemplo, las tragedias de Sófocles, que exponen un periodo más tardío, más desarrollado. En el *epos* se expone el mundo originario de un pueblo, por eso los poemas épicos están en la base de la conciencia de los pueblos, porque todo su mundo está dicho en ellos. El *epos* contiene el espíritu originario de una nación, no objetos particulares, sino la totalidad de ese espíritu. Los poetas épicos, como Homero, son los que *crean* la conciencia de un pueblo.

Así pues, el contenido del *epos* es enteramente la creación de un poeta. No hay un mundo prosaico y un mundo artístico, ésta escisión es, como ya se vio, propia de la poesía moderna. El rapsoda canta el mundo, *dice* lo que es el mundo. En este sentido, el *epos* sólo puede ser producto de *un* poeta, los pueblos no crean poemas, éstos le pertenecen, pero el creador siempre es un individuo que le da su voz. El poeta es parte del pueblo, no es ajeno a él, es el individuo que logró llevar a representación lo sustancial de ese espíritu. Lo único que existe para ese pueblo es el mundo como lo creó el poeta; el poeta es el que habla. Por

¹⁶⁴ *Ibidem.*, p.479.

eso, vuelve a recordar Hegel, Homero y Hesíodo les crearon sus dioses a los griegos, y ellos sabían que era una creación de los poetas, lo mismo que sabían que Fidias era el creador de su Atenea. El poema debe aparecer, entonces, como producto de un poeta, pero el poeta en su subjetividad no debe aparecer; él es sólo un medio.

El objeto del epos no es la acción de un individuo, sino lo que se conecta con ello, lo objetivo. Lo que se desarrolla es *acontecimiento*, no es producto de la voluntad del sujeto, sino de la mezcla de ésta con el azar. El fin de Odiseo es regresar a Ítaca, pero se lleva a cabo no por su voluntad, sino por todos los acontecimientos que se desencadenan a partir de ello, los cuales son, de hecho, el objeto de la épica. El querer y la acción del individuo no es propiamente el objeto, como en el drama. El que actúa es más bien un pueblo a través de los héroes. El fin de los individuos no se lo fijan ellos mismos, por su determinación individual, sino que es una empresa nacional; es el espíritu del pueblo el que actúa y el que se hace consciente de sí en el epos. Lo que se canta son las hazañas de un pueblo a través de las hazañas de un héroe, que por eso es héroe nacional. Se trata del Cid contra los moros, del espíritu cristiano contra el bárbaro. En este sentido, todo en el individuo es objetivo, su interioridad está dominada por ello. El carácter de los héroes es la conjunción de muchas virtudes éticas; Aquiles es guerrero, amante, hijo, y esto es lo que lo mueve a actuar siempre, no su pasión. En Homero, dice Hegel, sólo se expresa lo objetivo, es el único objeto.

Ahora bien, la poesía lírica es lo opuesto de la épica, en ella el objeto es precisamente la particularidad y la interioridad del poeta. Si en lo épico no debe aparecer el poeta, en lo lírico el fin es exponer su presencia. No se muestran los acontecimientos, lo objetivo, sino la vivencia interior del cantor; el fin no es exponer el mundo, sino el mundo poetizado por él. El lírico, dice Hegel, es el individuo que se comporta de manera poetizante ante su vida y ante el mundo; su vida consiste en poetizar, todo lo convierte en intuición poética. Hay quien niega la existencia de Homero, pero lo que no se puede negar es la existencia de sus héroes, éstos siguen perviviendo hasta la actualidad; en cambio, los personajes de Píndaro son sólo conocidos por eruditos, sin embargo, él como cantor ha permanecido tras los siglos, toda su vida fue vivida como poeta y así se le recuerda. El único objeto de la poesía lírica es el sentimiento abstracto, aislado de la objetividad.

Sobre la poesía dramática ya he hablado cuando hablé de *Antígona* y de la eticidad griega en la Forma clásica. El objeto universal del drama, tal como su nombre lo indica, es la *acción*. En el epos lo interior del individuo está dominado por la objetividad. En la lírica, sólo aparece la individualidad replegada en sus intuiciones, olvidada del mundo objetivo. El drama, en cambio, es la individualidad en acción, la individualidad lírica que se exterioriza, de tal modo que la exterioridad ya no es acontecimiento sino algo realizado *mediante* ella. El objeto dramático es el espíritu mismo, porque el espíritu no es más que *acción creadora*. La acción puede ser de dos tipos, trágica o cómica.

Como ya se vio, la acción humana es siempre una acción ética, el producto de la acción es el mundo ético. La acción es la *actualización* de las potencias éticas en el hombre, en su pathos. Por eso dice Hegel que en el drama de lo que se trata es de producir una obra escultórica actuante, eficiente, es decir, de lo que se trata no es ya de los dioses, sino de los hombres, de su pathos actuante. El hombre, entonces, es el objeto y el material del drama; el material no es la piedra, el lienzo, sino la *persona* misma. La acción se *actúa*. “El hombre [es] la estatua viviente.”¹⁶⁵ El drama es la obra de arte viva, y por eso, la más perfecta de todas. El drama *es* acción. En el epos, el rapsoda canta las hazañas de otros, él les da vida mediante su habla; en el drama los hombres actúan sus propias acciones. En drama se ve a los hombres *actuando*; se escucha y se ve hablar a Creonte, se le ve realizando su acción, su pathos. Éste se exterioriza en sus gestos, el carácter se pone en movimiento. Es el hombre mismo la materia en la que se expone el arte, por eso el drama es la más *conmovedora* de todas las artes. En este sentido, dice Hegel, en la actualidad, al estar acostumbrados a leer los dramas, es imposible captar su verdadera esencia, por mucho que siga ofreciéndonos una satisfacción suprema. La sustancia artística del drama sólo se aprecia en la escena, no en lo abstracto de la lectura, ni siquiera recitada, pues la exterioridad del contenido es justo lo dramático.

El drama también es superior a todas las artes porque las conjunta. En él aparecen no sólo la poesía, sino también la arquitectura, la escultura, la pintura y la música; el drama es una unidad perfecta, tal como lo fue en la modernidad la ópera. “El drama, entre los antiguos,

¹⁶⁵ *Ibidem.*, p.517.

era ópera.”¹⁶⁶ En esto se mide la distancia que nos separa. Tanto para Hegel como para Wagner, la ópera moderna es la *obra de arte total*, la unidad absoluta de todas las artes, por eso la experiencia estética que procura es superior a la de cualquier otro arte particular.

Ahora bien, en el drama trágico antiguo, que, dice Hegel, es el verdaderamente grande, lo que se expone es, como ya se vio, lo sustancial, lo ético, esto es lo que se escinde y se restaura. La única base de la tragedia es lo ético, lo divino que ha accedido a la realidad a través de los hombres, de su acción. Por eso dice Hegel que lo divino es llevado a representación sensible sobre todo en la tragedia. Lo que se ve es al hombre consciente que actúa conforme las potencias racionales de su ánimo (que son los dioses), es decir, conforme a su pathos. El único fin del hombre es realizar su pathos, o sea, realizarse a sí mismo, es por la afirmación de su libertad que cae, incluso hasta la muerte. Lo que se opone son dos potencias éticas, es decir, dos fines verdaderos, legítimos, por lo que la realización de uno necesariamente supone la destrucción del otro; esto es lo trágico. Sin embargo, el desarrollo de la acción siempre debe ir de la colisión a la restauración, que es la restauración de la unidad ética, como ya se explicó en *Antígona*.

La tragedia moderna es completamente distinta a la antigua, en ella el objeto ya no es el pathos, lo universal, sino las pasiones, lo subjetivo del carácter; el fin de un individuo es algo relativo y contingente, como se ve, por ejemplo, en las tragedias de Shakespeare, que para Hegel son geniales porque se representa cómo es lo pasional, lo animal lo que impulsa al hombre. El motor de Otelo son los celos, nada ético. El fin de Romeo es su amor a Julieta, no su familia. Lo que hay en las tragedias de Shakespeare son retratos anímicos, no éticos. El conflicto trágico se da únicamente en esta esfera.

La comedia, sobre todo la moderna, es la disolución del arte. El buen humor, como el de la comedia antigua, dice Hegel, trata de la necesidad que se aniquila a sí misma. Lo cómico es el hombre destruyendo por sí mismo su fin. En la comedia, los hombres permanecen fieles a su objeto, su determinación es tal, que es justo por ella por la que no lo pueden realizar. En las comedias de Aristófanes lo que se representa es al individuo fracasando en la realización de su propósito, pero por los mismos medios por los que intentaba triunfar; ante el fracaso,

¹⁶⁶ *Ibidem.*, p.521.

el hombre permanece inmutable, indiferente; la tranquilidad del ánimo que deja la tragedia persiste en la comedia, por eso se representaban una seguida de la otra.

En la comedia moderna los malvados son castigados y los buenos recompensados. Lo cómico es la flaqueza del carácter, cuando un malvado se enmienda, como en las comedias de Molière, que resultan demasiado morales. Es lo opuesto de lo trágico moderno, que es la inexorabilidad del carácter ante cualquier circunstancia. Además, en la comedia moderna, como ya mencioné, los temas caen en lo banal, se pierde por completo aquello que debe ser el objeto del arte: lo verdadero. Ya no se muestra al hombre luchando por realizar su libertad, sino por el contrario, vacilando ante cualquier situación. Lo importante ya no es el asunto, la cosa, esforzarse por mostrar lo ideal del hombre, ahora sólo aparecen las ocurrencias y el falso ingenio del artista. No sólo es un contenido prosaico, sino un contenido absurdo. Lo que se trata ya no es el espíritu mismo, y por ello ya no puede conocerse a sí mismo en las obras de arte.

Éstas son las artes, las bellas artes; los modos en que se despliega la obra de arte, es decir, los modos en que el arte, la belleza artística, se ha encarnado y se ha hecho efectivamente real.

CAPÍTULO 5. LA MUERTE (Y LA VIDA) DEL ARTE

La llamada muerte del arte es uno de los problemas más importantes de la estética de Hegel; incluso, ha llegado a convertirse en uno de los problemas fundadores no sólo de la estética, sino de la teoría y filosofía del arte contemporáneas, así como de las mismas prácticas artísticas. Es uno de los temas más discutidos y polémicos del pensamiento estético de Hegel, que ha sido objeto de muchas críticas, pero también, y quizá sobre todo, de muchos malentendidos, que, de hecho, son malentendidos de su concepto de arte.

Así pues, en principio hay que aclarar que Hegel en ninguna parte de su filosofía habla de una *muerte* o de un *fin del arte*, sino más bien, de un *carácter pasado del arte*. La denominación de esta tesis como una muerte del arte fue posterior, y es más bien una atribución, y un malentendido, que una idea de Hegel. Este planteamiento no tiene el sentido apocalíptico ni fatalista que se le ha dado, sino que se fundamenta en el concepto de espíritu

de Hegel, y en esta medida, en el sistema mismo. Como mencioné al inicio, lo que *es* el arte sólo se entiende y justifica por el sistema completo.

El carácter pasado del arte está determinado por el modo en que Hegel concibe al arte, o sea, como una forma histórica de la verdad, un momento del devenir total de la idea. En este sentido, el carácter pretérito del arte está definido por su esencia histórica, es en su sentido histórico donde se fundamenta, por eso es un planteamiento que resulta muy importante para comprender la verdad histórica del arte.

El arte es una forma del espíritu absoluto, la primera, y, como ya se vio, el pueblo en el que se realizó, fue el griego. Sólo “ha sido en Grecia el arte la suprema expresión de lo absoluto.”¹⁶⁷ Los griegos tomaron conciencia de la verdad en las esculturas de sus dioses, que son la materialización de lo bello artístico. El espíritu se hizo consciente de sí mismo en el arte griego, el arte fue el principio de la *vida* griega, de su eticidad, de su filosofía, de su ciencia, de todo lo que sostiene a un mundo. La belleza fundó y configuró su mundo. Sin embargo, por el mismo impulso de realización inmanente al espíritu, este mundo fundado por la belleza, tuvo que llegar a su fin, no morir, sino transformarse para seguir viviendo eternamente. Lo que es cosa del pasado, entonces, es lo bello artístico como modo supremo de captar y realizar la verdad.

...ha enmudecido la confianza en la ley eterna de los dioses y en los oráculos, que permitían saber lo particular. Las estatuas son ahora cadáveres de los que se ha esfumado el alma que las animaba, y los himnos, palabras de las que se ha escapado la fe; las mesas de los dioses están sin comida ni bebida espiritual, y sus juegos y festines no le devuelven a la conciencia la jubilosa unidad de sí con la esencia. A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu, a quien la certeza de sí mismo le brotaba del aplastamiento de los dioses y los hombres. Ahora son lo que son para nosotros: bellos frutos arrancados de los árboles, un destino amistoso nos los ofrecía como los regalaría una muchacha; no hay la vida efectiva de su existencia, no hay el árbol que los sostenía, ni la tierra y los elementos que eran su substancia, ni el clima que constituía su determinidad, o el cambio de las estaciones que dominaban el proceso en el que llegaban a ser. —Así, el destino, con las obras de ese arte, no nos da su mundo, ni la primavera y el verano de la vida ética en la que florecían y maduraban, sino, únicamente, el recuerdo velado de esa realidad efectiva—. Por eso, nuestra actividad al disfrutarlos no es la del servicio divino por el que a nuestra conciencia le adviniera su verdad perfecta que la llenase, sino que es la actividad exterior que frota estos frutos para quitarles las gotas de lluvia o el polvo, y que, en lugar de los elementos internos de la realidad efectiva de lo ético, que los rodea, produce y les insufla espíritu, erige el amplio andamio de los elementos muertos de su existencia exterior, del lenguaje, de lo histórico, etc., no para hacerse una vida dentro de ellos, sino sólo para imaginarlos dentro de sí.¹⁶⁸

¹⁶⁷ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz... *op.cit.*, p.322.

¹⁶⁸ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*... *op.cit.*, p.855.

Éste es el carácter pasado del arte. Los dioses han huido al Olimpo para siempre, y se han llevado consigo la belleza. No van a regresar porque su mundo ya ha acabado, ya no es el *nuestro*. Esa alma que le daba vida a los dioses, que los *animaba*, ya no es la nuestra. El espíritu que se vivificaba en las esculturas ya no es nuestro espíritu. Esa verdad, la verdad de la belleza, ya no tiene efectividad en el espíritu.

Al no ser ya este tipo de vitalidad el predominante y, por tanto, no poder alcanzarse ya la satisfacción de nuestro ánimo en objetos que nos representen esa vitalidad, puede decirse que el *punto de vista de aquella cultura donde el arte alcanza un interés esencial, ya no es el nuestro*. El arte ya no procura a nuestra necesidad espiritual la satisfacción que en el arte buscaron otros pueblos en otros tiempos, y sólo en él encontraron. Por ello, nuestros intereses se depositan más en la esfera de la representación, y el modo y manera de satisfacer los intereses exige más bien reflexión, abstracción, abstractas representaciones generales como tales. Con esto, la posición del arte en la vitalidad de la vida ya no es tan elevada; la representación, la reflexión o el pensamiento son lo predominante, y por ello nuestra época está incitada primordialmente a las reflexiones y al pensamiento sobre el arte.¹⁶⁹

Nuestro espíritu ya no es el que crea esculturas, sino el que hace filosofía; ya no es el que encuentra su verdad en la belleza de los dioses, sino en el concepto filosófico. El espíritu que busca la verdad de su existencia ya no la encuentra en los templos, sino en la reflexión filosófica; la verdad sensible ya no le alcanza, es demasiado exterior, demasiado inmediata para cubrir sus necesidades. El origen de todo ya no se satisface con el mito de Gea y Urano; ni en la derrota de Cronos por Zeus, sino en las *condiciones de posibilidad del conocimiento racional*. Ni los mitos, ni los rapsodas, ni la poesía, nos dicen quiénes *somos*, ahora tenemos historia, o más bien, filosofía de la historia. Éste es el carácter pasado del arte. Lo que acaba con el arte es un mundo, en el más profundo sentido de la palabra.

Así pues, lo que piensa Hegel en su estética (no podría ser de otro modo) es lo que es el arte en la vitalidad de *su* mundo; lo que es el arte *para* su tiempo. A lo que Hegel dedicó su vida fue a pensar su mundo, *llevarlo a conceptos*, como él mismo decía que era la tarea de la verdadera filosofía. Como dije en la Primera parte, para él su tiempo era el tiempo de la filosofía, no ya el del arte ni el de la religión; con su sistema no pretendía hacer más que actualizar el espíritu de su mundo. En este sentido, haciendo filosofía del arte, y no ya arte, es como Hegel se ponía a la altura de las exigencias de su mundo, como estaba respondiendo al espíritu de su tiempo, y no ya al tiempo de los griegos. Haciendo estética es como estaba

¹⁶⁹ G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética... op.cit.*, p.63. Las cursivas son de Hegel.

respondiendo al modo en que el arte existía en su tiempo; ésta es la justificación de su filosofía del arte. Porque el arte es cosa del pasado es porque hay filosofía del arte.

El arte con su elevado destino es algo que ha pasado, ha perdido para nosotros la verdad y la vida. Lo consideramos de un modo demasiado especulativo para que recobre en las costumbres el puesto de honor que ocupaba en otro tiempo. Razonamos nuestros goces y nuestras impresiones; todo en las obras de arte ha llegado a ser para nosotros materia de crítica u objeto de observación. La *ciencia del arte* en una época semejante, es bastante más necesaria que en los tiempos en que el arte tenía el privilegio de satisfacer plenamente las inteligencias. Hoy parece invitar a la filosofía a ocuparse de él no para que le reduzca su objeto, sino para que estudie sus leyes y ahonde en su naturaleza.¹⁷⁰

El arte deja de ser arte para ser objeto de conocimiento. Lo predominante en este tiempo ya no es el arte, sino la filosofía del arte. El arte ya no incita a ofrendar toda la existencia, por eso las mesas de los dioses están vacías; por eso ellos están en un museo y no en su templo. Lo que incita el arte es a conocerlo científicamente, a criticarlo, a ejercer un juicio sobre él, y esto aniquila la intuición artística originaria. Para el hombre moderno, las obras de arte ya no son la manifestación de lo divino, lo que hay en su encuentro con él es una actitud teórica, lo que quiere es establecer un juicio crítico sobre su valor estético; ya no queda nada del silencio del espíritu que se encontraba consigo mismo en la calma suprema de los dioses; ahora hay todo menos silencio. El espíritu de este tiempo ya no se satisface en la intuición de la belleza, sino, sobre todo, en su reflexión, en el conocimiento teórico de lo que está viendo u oyendo; es esto lo que vale más que su experiencia inmediata, lo que, de hecho, define su encuentro con el arte. No es que desaparezca la intuición, sino que ya no es la forma predominante como nuestro espíritu capta la verdad de las obras de arte, porque en general, ya no es el modo como capta la verdad del mundo.

El alma aún es capaz de *entusiasmarse* con las obras de arte, aún se emociona al ver la Capilla Sixtina, el Partenón, al leer a Homero, a Sófocles, pero es un arrobo que ya no es suficiente. “Podemos encontrar siempre admirables las divinidades griegas, ver a Dios Padre, a Cristo y a María admirablemente representados, pero no doblamos ya la rodilla.”¹⁷¹ Ya no somos la comunidad que experimentaba el miedo profundo al ver *Edipo Rey*, que limpiaba su espíritu en las tragedias que le explicaban su mundo. Una escultura de Zeus ya no es la manifestación de la verdad, sino un objeto más de museo.

¹⁷⁰ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos... *op.cit.*, p.24. Las cursivas son del texto.

¹⁷¹ *Ibidem.*, p.48.

Los dioses ya no están en su templo, los templos son ruinas, no sólo material, sino espiritualmente. Son ruinas de una exposición, de una fotografía, son las ruinas de un mundo que ya no es el de Hegel, ni el de nosotros. Las esculturas de los dioses ya no son la revelación última de la verdad, lo que leemos en las tragedias o en las epopeyas ya no es lo que deja ver la raíz de lo que creemos, pensamos y somos. Las iglesias ya no son el espacio para que el espíritu se encuentre consigo mismo en la más profunda intimidad. La Capilla Sixtina nos queda lejana, pero más lejana nos queda la Atenea de Fidias. ¿Podemos saber algo del mundo griego? Si después del Cristianismo parecía imposible, ahora, después de la *muerte de Dios* (que es el que parece ser nuestro mundo), parece una posibilidad cancelada. Ese mundo que se ordenaba, que se *fundamentaba* en la concepción de la belleza nos queda demasiado lejos. ¿Podemos imaginar siquiera lo que era el arte para los griegos? ¿Podemos imaginar lo que era estar frente a una escultura en ese momento? Esa experiencia con el arte, el arte, ya no lo tenemos. Como dice Hegel, *para nosotros* lo único que queda es un recuerdo velado de los dioses. El espíritu que los sostenía ya no existe, ahora sólo queda insuflarles espíritu, darles el nuestro, que no es el suyo y no los va a revivir, sólo los va a hacer vivir en nuestro mundo, con nuestra vida, no con la de ellos. Ahora sólo queda la nostalgia infinita de su partida, queda, no únicamente hacer filosofía del arte, sino historia del arte, o, como hace Hegel, filosofía de la historia del arte. Ahora, en el mejor de los casos, queda hacerlos parte de nuestra conciencia histórica, en el peor, sólo una página más de un libro o un manual, una fotografía vacía de contenido, o un objeto más de una cultura que se consume a sí misma sin sentido.

Y es que entonces, ¿qué hace la historia con el arte? ¿Qué es la historia del arte respecto al arte? En este mundo, se puede hacer historia del arte porque el arte es cosa del pasado, pero no en el sentido vano tradicional, el arte es cosa del pasado porque es histórico, no al revés, no es histórico porque sea cosa del pasado; el arte es histórico porque es espíritu, porque su esencia es histórica; el arte se vuelve cosa del pasado por su radical sentido histórico. Por eso decía que el carácter pasado del arte no se puede entender sin el sentido histórico del arte, esto es, de hecho, lo que lo determina.

Para Hegel, el arte es la primera forma del espíritu absoluto, esto quiere decir, que la verdad primero aparece para el espíritu como belleza (artística), pero ésta es sólo una forma

de su existencia, la primera; el arte sólo es la verdad de ese primer momento de la idea, pues, ésta tiene que revelarse al pensamiento bajo otras formas históricas más elevadas (religión-representación y filosofía-concepto). El arte sólo presenta el *resplandor* de la verdad, en él sólo se puede captar el *aspecto* de la idea. El arte, entonces, es una forma histórica de la verdad. Y es por esto que es cosa del pasado. La belleza sólo es una fase del devenir completo de la idea, la más inmediata, y por ello, la menos adecuada a su esencia conceptual. El arte es la aparición fenoménica del espíritu que sólo existe y conoce intuitivamente, no conceptualmente, como es el conocimiento absolutamente verdadero.

Como dije al inicio, Hegel hace del arte la única manifestación de la belleza, lo bello siempre es bello artístico, y la belleza al encarnarse en el arte, se historiza. La verdad acontece en el arte históricamente, es la historia del ideal, de los tres modos como se ha configurado la idea y se le ha hecho sensiblemente perceptible. La belleza tiene una historia y es la historia de la verdad del arte.

Sin embargo, ¿y si la verdad del arte es más que esto? ¿Y si la verdad del arte no se agota en la historicidad? ¿Es que hemos de resignarnos a que en ese arrobamiento que provoca el arte ya no haya verdad? ¿Hemos de renunciar a la verdad de la afección artística? ¿Y si la verdad del arte se revela en ese *instante*? En ese instante de enigma, de *asombro*, de eternidad que va más allá de la historicidad del espíritu. Tal vez es en esa afección, sensible, indecible e incognoscible, donde se manifiesta su auténtica verdad; tal vez es en ese vaciamiento, en esa interrupción del tiempo histórico, en el que se hace posible una comunicación con Miguel Ángel, con Fidias, con Proust, a pesar de ya no ser parte de nuestro mundo histórico. Tal vez la comunicación con las obras de arte, en la que se revela su verdad, es, como dijo Warburg, no una comunicación racional, sino *sensible*. ¿Qué más que la historia se juega en la sensibilidad? ¿Qué más del hombre se está haciendo presente en una obra de arte? ¿Qué es el arte para el hombre? ¿Qué es el arte en la *vida humana*?

En este sentido, cabe la pregunta de Heidegger: Después de Hegel, “¿es todavía el arte una manera esencial y necesaria en que acontece la verdad decisiva para nuestra existencia histórica o ya no lo es?”¹⁷² En Grecia, ya se vio, el arte fue la única manera como acontecía

¹⁷² Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Filosofía y poesía*, trad. de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, p.121.

esa verdad, ¿pero hemos de resignarnos a que ya no lo sea más? ¿Dónde queda la *vida* que sigue procurando el arte, y nada más que el arte? Insisto, ¿hemos de renunciar a la verdad de la afección artística? ¿Y si, como dice Luis Cardoza y Aragón, “el arte es el deslumbramiento con que concebimos y nos adueñamos de la verdad radical”¹⁷³, más allá de Grecia? Una verdad que está más allá de las ofrendas a los dioses, más allá de la comunidad cristiana que vivía en la Capilla Sixtina; una verdad que sigue golpeando, que sigue afectando a pesar de los siglos, y que dice algo del arte y del hombre; la verdad que se dice en la inmediatez y no en el concepto. La verdad de la *emoción*, que efectivamente sigue moviendo, sigue vivificando el espíritu. La verdad del *instante*, del *acontecimiento*, ¿es la verdad del arte? ¿”Dónde” está la verdad del arte? ¿Cuál es la verdad del arte?

Con todo esto no se intenta desechar la verdad histórica del arte. Eso sería totalmente absurdo y sin ningún sentido, sería no estar comprendiendo nada. El arte es grande, es una de las más supremas creaciones de la humanidad, precisamente porque da cuenta de la esencia histórica del hombre, de lo que radicalmente *somos*; el arte es grande porque *es* histórico, porque su verdad es histórica. Pero, como dije, la verdad del arte tal vez no se agote completamente en la historicidad, tal vez también se diga algo del hombre y de la razón última de la existencia, en esa afección incognoscible; tal vez en ese, que se ha llamado, *instante*, *acontecimiento*, *enigma* que sólo el arte es capaz de provocar, y que parece no depender del tiempo histórico, también se manifieste la verdad del arte y de la existencia. Quizá el instante, la emoción, en el mejor sentido de la palabra, sea la salvación del arte, lo que lo salva de morir, o de ser un producto del pasado, de haberse ido para siempre con los dioses griegos.

¹⁷³ Luis Cardoza y Aragón, *Poesías completas y algunas prosas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p.480.

CONCLUSIONES

¿Cuál es la relación entre el arte y la historia? ¿Cuál es la relación entre la verdad del arte y la historia? ¿Qué es la verdad del arte respecto a la historia? ¿Qué es la historia respecto a la verdad del arte? ¿Qué dice el arte de la historia? ¿Qué de la verdad del arte dice la historia? ¿De qué modo se presenta la historia en el arte? ¿De qué modo se presenta el arte en la historia? Para Hegel, como he intentado mostrar, el arte es fundamental para la existencia histórica del ser humano, porque sin arte no hay historia. En su estética se encuentra justificada la existencia del arte en la vida humana; hay una respuesta a las preguntas por el porqué y el para qué de la existencia del arte, y es una respuesta que radica en la vida histórica del espíritu. En la estética de Hegel, se justifica que el arte es vital para el ser humano porque funda y constituye su historicidad; Hegel resuelve el origen y la verdad del arte en la historia.

Para Hegel, lo que el arte alumbra son las entrañas de un mundo histórico y de *lo histórico*, o sea, de la historicidad de la existencia humana; en el arte se manifiesta lo que constituye radicalmente la realidad histórica. El espíritu se crea y se *forma* como ser histórico con el arte, es decir, es con la creación de obras artísticas que el hombre se crea históricamente a sí mismo, se hace ser histórico. En este sentido, el arte deja ver *lo histórico*, porque lo produce; una obra artística no representa lo histórico, sino que lo presenta, lo funda. El arte no es histórico ni muestra lo histórico de un mundo, porque deje ver los elementos empíricos y prosaicos de él; no se trata de que exista el mundo y el arte lo represente, porque, como ya se vio, el arte no es una forma de imitación, sino de creación, el arte no copia, sino que hace aparecer. El arte es histórico porque funda la historicidad de la existencia.

El arte no sólo da cuenta de la relación ontológica hombre-mundo, sino que es él mismo una forma de fundar esa relación. El arte instauro un mundo. ¿Qué hay antes del sonido bello que rompe con el silencio y con la inercia de lo anterior? ¿Qué hay después de escucharlo? ¿Por qué nada vuelve a ser igual que antes? ¿Qué hubo antes de la creación de los ojos del *David*? ¿Qué hubo antes de que Homero cantara la *Ilíada*? ¿Qué hay después de esa conmoción? En el antes y el después de la aparición del arte está la aparición del mundo; el conocimiento de la verdad, la instauración de la verdad como mundo. Antes de la verdad bella no hay mundo porque el espíritu no es consciente de sí mismo ni de su libertad.

Sin el arte, entonces, no hay *humanidad*. Sabemos lo que somos por el arte, por lo que se dice de nosotros en las Cuevas de Lascaux, en la *Capilla Sixtina*, y en la *Iliada*; por el modo como nos han creado Miguel Ángel, Bach, Cervantes o Proust. Por eso, como dije al inicio, Hegel piensa el arte en términos de la génesis histórica del ser humano.

Como ya se vio en la Primera parte, lo que inspiró y le dio sentido al pensamiento de Hegel, fue el conocimiento científico, esto es, filosófico, de la verdad última y absoluta de todo. El fin de su filosofía fue hacer que el ser humano se re-uniera con su fundamento a través del pensamiento, que por fin lograra conocerlo y aprehenderlo racionalmente, y que de este modo, lograra conocerse a sí mismo. El fin de su filosofía fue hacer que el ser humano se conociera a sí mismo, volverlo a unir consigo mismo, con su origen. Que el hombre se conociera a sí mismo, significa que se conociera como espíritu, o sea, como ser pensante, libre y racional, dotado de la capacidad de *crear*, es decir, de real-izar efectivamente la verdad en y como mundo. Hacer que el hombre se conociera a sí mismo era hacer que fuera consciente de su lugar en el todo, y que asumiera la responsabilidad de concretarlo; o sea, que se supiera como el ser que, ontológicamente dotado de *logos*, puede conocer e instaurar la verdad, el ser a través del cual la idea lleva a cabo su fin, que es saberse y realizarse a sí misma.

El arte tiene sentido en este fin. Lo bello artístico es un modo de la verdad absoluta. El arte es una de las formas de existencia del espíritu absoluto, es decir, es una de las únicas formas, junto con la religión y la filosofía, por la que se realiza el fin absoluto de todo, o sea, por la que la idea se concreta y se conoce a sí misma a través del espíritu, y por ello, es una de las formas por la que espíritu se sabe a sí mismo absolutamente, conoce la verdad y se conoce como espíritu. El fin del arte es hacer que Dios se conozca a sí mismo. Dentro del sistema, como ya se vio, el arte es la primera forma del espíritu absoluto, esto quiere decir, que la belleza artística es la primera forma de la verdad, la más inmediata y la más pura, la que ataca y embarga. La verdad primero *resplandece* para el ser humano, es decir, es bella; su primer momento de existencia es el exterior sensible, la inmediata unidad de lo interior y lo exterior. Así pues, el primer modo de conocimiento del hombre es la intuición. El arte es la *conciencia intuitiva de la idea*.

La primera forma como el hombre conoce la verdad última de su existencia es el arte. Es arte es una de las formas privilegiadas que tiene el ser humano para saber lo que es, es una de sus vías de acceso a la verdad y a su esencia espiritual. En el arte, entonces, el espíritu se conoce porque se crea a sí mismo, por eso el arte es la primera forma de *aparición fenoménica del espíritu*. Sin arte no hay espíritu; es por el arte que existe. Fue por las esculturas de los dioses griegos que el espíritu se dio existencia por primera vez, y por ello tomó conciencia (intuitiva) de sí mismo. En la creación del arte griego el ser humano se desplegó y conoció como ser espiritual, o sea, como ser pensante, libre y racional. Es por esto que hasta este momento pudo realizarse como ser creador e instaurar un *mundo ético*, una realidad que fuera producto de su libertad racional, por eso en la historia universal, el Estado griego es el momento de aparición de la conciencia de la libertad. El fin de la historia es que el espíritu llegue a ser absolutamente libre, y que por ello, alcance el conocimiento absoluto de la verdad, pues es el libre pensamiento racional lo que le permite elevarse al saber de la verdad, ser infinito.

Lo que *resplandece* en el arte, entonces, es la forma como el ser humano, en tanto que ser espiritual, levanta un mundo a través de su libertad racional y toma conciencia de él; es decir el arte abre y deja ver el movimiento por el cual el espíritu produce una realidad ética, el *trabajo* por el que se conforma a sí mismo como ser histórico. Para Hegel, desde los templos persas hasta la poesía de Goethe, el contenido verdadero del arte es el mundo histórico, es decir, lo que el arte deja ver son las ideas que sostienen y constituyen la existencia histórica de un mundo. El arte alumbra cómo el espíritu objetiva su razón fundando un sentido, haciendo inteligible y habitable su realidad a través de la creación de las *costumbres* y las ideas que configuran un mundo histórico. En el arte se exponen las ideas más supremas del espíritu humano, las que crean la vida propiamente humana; con las que se constituye la humanidad del hombre.

Por eso, como ya se vio, aunque formalmente una catedral gótica y una barroca sean distintas, expresan la misma forma de intuición de la verdad, el mismo modo por el que el espíritu se da existencia; expresan la idea de la interioridad del alma consigo misma, que incluso, se encuentra presente hasta Proust. Asimismo, aunque el *David* haya sido creado conforme a los cánones de la belleza griega, no es bello, nunca ha sido bello como lo fue

Zeus o Apolo, sino que es sublime, porque su contenido desborda su forma exterior, el alma en intimidad consigo misma no cabe en el mármol. En la diferencia entre la forma griega de versificar la poesía (ritmo), y la moderna (rima), está la diferencia de formas de exponer la verdad. La historia del arte, entonces, es la historia de cómo el ser humano ha intuido la verdad y la ha realizado como mundo, es la historia de la humanidad. La verdad se despliega históricamente en el arte, porque la conciencia intuitiva de la verdad es histórica.

Tanto el arte como la religión y la filosofía, son las formas por las que el espíritu funda un mundo racional y libre, es decir, por las que el ser humano se crea como humano, sin embargo, sólo en el pueblo griego, en tanto que fue el arte bello su forma de captar la verdad, fue la forma que determinó el modo como se desarrolló absolutamente todo su mundo; no sólo la religión y la filosofía, sino la ciencia, el derecho, toda su eticidad estaba definida por la concepción de la exposición sensible de lo interior, que fue la concepción de la belleza; todo se comprendía por la inmediata unidad de lo interior y lo exterior, es decir, por la primera forma de espiritualización de la naturaleza, que fue el carácter plástico de los dioses. La creación artística del arte griego, fue el mundo histórico. Sólo en la calma eterna y solemne de los dioses se encuentra la clave para descifrar el mundo griego. La vida del espíritu libre y autoconsciente empieza con el arte. Por eso, como ya se vio, lo que *Antígona* ilumina y realiza es el momento del devenir del espíritu en el que concreta su razón como mundo ético.

El arte es la primera forma como los pueblos se crean a sí mismos; los pueblos no son Estados, es decir, realidades éticas, sin su arte. Por eso, más que meros emblemas, sus obras maestras constituyen lo que ellos mismos son; las pirámides de Giza *son* lo que fue el Egipto antiguo en términos espirituales. Aunque el espíritu vaya escalando a formas de conciencia superiores, como la religión y la filosofía, la base de la conciencia de un pueblo, de un mundo histórico, es el arte. El pueblo crea su conciencia creando obras de arte; los pueblos saben lo que son por el arte.

Así pues, desde la estética de Hegel, el arte puede decirnos qué es la historia; a través del pensamiento de las obras es posible pensar lo que es la historia. En Hegel la pregunta por el arte es también la pregunta por la historia.

A partir de la filosofía de la historia del arte de Hegel, puede ser posible pensar por qué en el siglo XVII sólo pudo haberse creado algo como lo que pintó Rembrandt, y no como lo

que pintó Picasso, pero también por qué las obras de ambos *son* arte antes y después del siglo XVII. En este sentido, desde la historia del arte que Hegel plantea puede irse más allá de la pregunta de la historia del arte tradicional, del por qué, por ejemplo, el arte abstracto no puede ser arte antes del siglo XX, y puede preguntarse por qué el arte abstracto *es* arte antes y después del siglo XX, pero también por qué sólo pudo haber surgido en ese mundo. Hegel, ya se vio, piensa qué *es* el arte, qué es lo que lo hace ser *en* su multiplicidad material e histórica, es decir, piensa la idea de lo bello en su particularización y encarnación, lo que permanece y posibilita todas las obras artísticas que constituyen la historia del espíritu. En este sentido, Hegel piensa lo que hace ser al arte, su esencia, sin sacrificar su despliegue histórico, pero tampoco sin subsumirlo a éste, pues es precisamente en este carácter histórico donde radica su sentido esencialmente artístico; el arte *es* arte en la medida en que dé cuenta de la existencia histórica del espíritu sensible.

Así pues, la filosofía de la historia del arte de Hegel posibilita repensar y volverse a preguntar por el significado histórico del arte, por su lugar en la historia de la humanidad, y en este sentido, permite pensar el devenir histórico del arte más allá de las determinaciones y etiquetas que, más que nombrarlo, lo acartonan y le quitan la vida, es decir, permite pensar la historia del arte más allá de la sucesión contingente de estilos, corrientes, escuelas e *ismos*, en que se ha convertido, y que no dan cuenta de lo que *es* el arte, ni de su lugar vital en la historia del espíritu. Esto implica volver a preguntarse, por ejemplo, por el significado histórico de Botticelli yendo más allá del *estilo del Renacimiento*, o sea, yendo a su lugar en la historia del mundo, al modo como la constituye; con lo cual, también se estaría penetrando en su significado artístico, en lo que lo hace ser arte. En este sentido, con su estética, Hegel también permite repensar la relación histórica del espíritu con la materia; el proceso histórico de la idealización artística y el modo como eso determina un mundo, lo que dice la creación del arte de ese mundo.

Así pues, ¿cómo repensar los cambios históricos del arte a partir de Hegel? ¿Cómo pensar las transformaciones históricas de todas las formas artísticas? ¿Cómo repensar la historia *del* arte? Más aún, ¿cómo repensar la historia desde el arte? ¿Cómo se podría repensar la historia de la humanidad desde sus creaciones artísticas? ¿Cómo se podría repensar la historia de un pueblo desde sus obras de arte? ¿Cómo pensar la irrupción del arte en un mundo

histórico? ¿Cómo pensar la historia de un mundo desde el arte? ¿Cómo repensarnos a nosotros mismos desde el arte? A partir de Hegel, y al mismo tiempo más allá de él, más allá de los mundos que él pensó y de las formas artísticas que definieron su experiencia.

En este sentido, cabe preguntarse, a partir de la filosofía del arte de Hegel, ¿de qué modo puede ser pensado el arte del mundo que nos es propio? ¿Cómo pensar el significado histórico del arte de nuestro mundo? ¿Qué es el arte de nuestro mundo en la historia del espíritu? Aunque tal vez la pregunta previa sería si el arte todavía puede ser pensado en términos de la historia de la intuición de la verdad, si se sigue aceptando que el arte es aún una forma como el espíritu se da existencia, y por ello, una forma de penetrar en el sentido más profundo de un mundo, puede preguntarse, ¿qué dice de nosotros mismos el arte de nuestro tiempo? ¿Cómo podría ser pensado nuestro tiempo desde el arte? La estética de Hegel no sólo es una posibilidad y un camino para re-pensar el significado histórico del arte de otros mundos, sino también y en esta medida, el del arte de nuestro mundo. Se trataría de pensar el lugar que tiene el arte en nuestro mundo, qué de él se dice en y como arte; se trata de encontrar el modo en que estamos dichos en las obras artísticas de nuestro tiempo, ¿qué de nosotros dicen las *pilas de basura*, las *cajas de zapatos vacías*, o los *papalotes*? Se trataría de explorar la posibilidad de re-encontrarnos con nuestro espíritu a través de las obras de arte, pensarlas como un camino hacia el espíritu de nuestro mundo. De este modo, tal vez pensando el sentido de nuestro arte se pueda clarificar algo del sentido de nuestra estancia en *este* mundo. ¿Qué ideas de nuestro mundo está abriendo el arte? ¿Qué dice el arte de la forma como el espíritu se está dando un mundo? ¿Cómo se está recreando nuestra sensibilidad en las obras artísticas contemporáneas? ¿Cómo se está creando el espíritu sensible en el arte de nuestro mundo? ¿Cómo el arte de nuestro tiempo nos conforma como seres históricos?

Esto, como dije, admitiendo que el arte siga siendo, más allá de los dioses griegos, un punto de acceso al saber radical de lo que somos, es decir, admitiendo que la verdad del arte sólo se comprende en términos de la historicidad, que el arte *es* sólo en la medida en que constituye un mundo histórico, y en este sentido, admitiendo también que su esencia sólo se realizó absolutamente en el arte griego y en los demás mundos históricos sólo queda el recuerdo velado de esa verdad pasada del arte. Sin embargo, cabe preguntarse, ¿es posible pensar la verdad del arte más allá de la historicidad de la existencia? ¿La verdad del arte se

agota en la historicidad? Este problema lo empecé a tratar en el último capítulo, a propósito del *carácter pasado* que para Hegel tiene el arte, de modo que lo dicho en él ya puede tomarse como parte de las conclusiones; aquí, entonces, sólo me limitaré a mencionar algunas cuestiones que subrayen lo dicho.

¿Cómo pensar la verdad del arte después de los dioses griegos? O tal vez la pregunta sería, ¿cómo pensar la verdad del arte más allá de la belleza de los dioses griegos? ¿Cómo pensar un arte que no sea parte del pasado en la vida del espíritu? ¿Cómo hacerle frente a ese pasado que duele, a esa nostalgia infinita por la belleza, por la huida definitiva de los dioses al Olimpo? ¿Hemos de prescindir definitivamente de aquella belleza que pedía Platón, que “es siempre y no deviene”? Como ya se vio, Hegel, hace del arte la única forma de existencia de la belleza, y con ello la historiza radicalmente; sin embargo, ¿no será precisamente por esto que se vuelve una cuestión del pasado? ¿Cómo pensar, entonces, la verdad del arte más allá de la historicidad?

Por supuesto que, incluso en la imaginación, el tiempo en el que el arte era la única manifestación de lo absoluto, en el que era la única forma de conocimiento del *mundo* y de la verdad, nos queda lejos, la distancia es irremediable porque en eso radica también su existencia; no obstante, ¿acaso porque *las mesas de los dioses se encuentren vacías*, nos está vedada absolutamente la verdad de las esculturas? ¿Acaso porque no seamos contemporáneos de Miguel Ángel nos está negado todo acceso a la verdad de su obra? Efectivamente Dios ya no es *para nosotros* lo que era cuando Bach compuso *La pasión según San Mateo*, sin embargo, ¿qué es lo que se revela en la ofuscación que provoca? ¿Qué de la verdad del arte se revela en la conmoción estética que produce? ¿Por qué es en esa afección que sentimos que esas obras están más vivas que nunca, aunque el nuestro ya no sea su mundo? ¿Qué de la verdad del arte se dice en ese *instante* que, como he dicho, quiebra la teleología del tiempo histórico para alumbrar el no-tiempo de la eternidad? Tal vez la comunicación con Miguel Ángel, con Bach o con Fidias, en la que se afirma su vida, se da en otro nivel que no es el histórico. ¿Una obra de arte, entonces, se agota completamente en el conocimiento histórico? Lo que quiero decir es que, tal vez el arte es vital y necesario para el ser humano no sólo porque da cuenta de la historicidad, sino también porque da cuenta de lo incognoscible mismo que habita en lo poético.

No se trata, insisto, de negar la verdad histórica del arte, ni de meramente contraponerla a lo poético para escoger e ignorar una de las dos alternativas; ni lo histórico ni lo poético son alternativas, sino que son dos caminos que, por conducir al enigma de la verdad del arte, ya lo constituyen. El arte es tan complejo precisamente porque contiene y muestra la tensión entre lo histórico y lo eterno. Ninguno de los dos caminos lo agotaría completamente porque el arte no es tan simple, por el contrario, es justo ese producto del espíritu que muestra lo enigmático, lo ofuscante, lo incognoscible mismo. En la presencia del arte no hay palabras, hay quiebre de sentido, acontece la imposibilidad de la síntesis conceptual, porque lo que hay es la multiplicidad misma, la explosión del logos y con él, del tiempo. Lo que acontece en el encuentro con el arte escapa a la intencionalidad racional.

Tal vez por eso la verdad del arte es incognoscible y así debe serlo, lo cual no quiere decir que no sea pensable, ni que al pensarla o al sólo permanecer en su estremecimiento, se pierda el tiempo, sino por el contrario, es en su vivencia y en su indagación que la vida cobra sentido, que el pensamiento, o al menos el mío, encuentra un punto del cual asirse, aunque ese punto sea él mismo tambaleante.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

FUENTES. OBRAS DE HEGEL

Hegel, G.W.F., *Filosofía del arte o estética* (verano de 1826. Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler), 2ª ed., ed.bil. de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg Plotnikov, trad. de Domingo Hernández Sánchez, pról. de Karsten Berr y Francesca Iannelli, Madrid, Abada Editores/Universidad Autónoma de Madrid, 2015, 555 pp. (Lecturas de filosofía).

_____, *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 1989, 933 pp. (Arte y estética).

_____, *Lecciones sobre la estética*, trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos, pról. de Valeria Sanhueza, Madrid, Mestas Ediciones, 2003, 284 pp. (Proyectos Ánfora).

_____, *Fenomenología del espíritu*, ed.bil. de Antonio Gómez Ramos, trad., intr. y notas de Antonio Gómez Ramos, Madrid, Abada Editores/Universidad Autónoma de Madrid, 2010, 1006 pp. (Lecturas de filosofía).

_____, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. de José Gaos, pról. de José Ortega y Gasset, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 701 pp. (Ensayo).

_____, *Introducciones a la Filosofía de la historia universal*, ed.bil., y trad. de Román Cuartango, epílogo de Klaus Vieweg, Madrid, Ediciones Istmo, 2005, 272 pp. (Fundamentos, 221).

_____, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, (en compendio. Para uso de sus clases), trad., intr. y notas de Ramón Valls Plana, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 630 pp. (Ensayo).

_____, *Escritos de juventud*, trad. de José María Ripalda y Zoltan Szankay, ed., intr. y notas de José María Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978, 443 pp.

_____, *Lecciones sobre la historia de la filosofía I*, ed. de Elsa Cecilia Frost, trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 327 pp. (Sección de obras de filosofía).

_____, *Lecciones sobre filosofía de la religión I*, ed. y trad. de Ricardo Ferrara, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 379 pp. (Alianza Universidad).

_____, *La música. Extracto de los cursos de estética impartidos en Berlín en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt*, en *Anuario filosófico de la Universidad de Navarra*, ed. bil. de Annemarie Gethmann-Siefert, trad. de Yolanda Espiña, pres. y notas de Alain Olivier, Volumen XXIX/1, 1996, pp.195-232.

_____, *Filosofía real*, 2ª ed., trad. de José María Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica/ Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2006, 519 pp.

_____, *Fundamentos de la filosofía del derecho*, trad., pról. y notas de Alfredo Llanos, prefacio de K.H. Ilting, Buenos Aires, Leviatán, 2015, 363 pp.

OBRAS SOBRE HEGEL

Libros y capítulos de libros

Bloch, Ernst, *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*, 2ª ed., trad. de Wenceslao Roces, José María Ripalda, Guillermo Hirata y Justo Pérez del Corral, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 514 pp. (Sección de obras de filosofía).

Colomer, Eusebi, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. T.II. El idealismo: Fichte, Schelling y Hegel*, 2ª ed., Barcelona, Herder, 2006, 449 pp.

Cordua, Carla, *Idea y figura. El concepto hegeliano de arte*, Barcelona, Universidad de Puerto Rico, 1979, 293 pp.

Fernández Castro, Roberto, “Historicidad: la realización del espíritu absoluto como historia y el itinerario de una invención hegeliana”, en Oliva Mendoza, Carlos (comp.), *Hegel. Ciencia, experiencia y fenomenología*, México, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp.225-236, (Jornadas).

Gombrich, Ernst, “«Padre de la historia del arte»». Lectura de las *Lecciones sobre estética* de G.W.F. Hegel (1770-1831)”, en *Tributos. Versión cultural, de nuestras tradiciones*, trad. de Alfonso Montielongo, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp.53-71. (Ilus.).

_____, “En busca de la historia cultural”, en *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, trad. de Esteve Riambau i Saurí, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981, pp. 29-70. (Ilus.).

Grave, Crescenciano, *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*, México, FFyL/IIF Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, 255 pp. (Colección Posgrado)

Heidegger, Martin, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, 2ª ed., ed. y trad. de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 124 pp. (Breviarios).

Hyppolite, Jean, *Lógica y existencia*, trad. de Luisa Medrano, Barcelona, Herder, 1996, 260 pp. (Biblioteca de filosofía).

_____, *Introducción a la filosofía de la historia de Hegel*, trad. de Alberto Drazul, Bahía Blanca, Ediciones Caldén, 1970, 132 pp. (Colección el hombre y su mundo).

Llanos, Alfredo, *Aproximación a la estética de Hegel*, Buenos Aires, Leviatán, 1988, 177 pp. (Problemas de nuestro tiempo).

Marcuse, Herbert, *Razón y revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*, trad. de Julieta Fombona de Sucre y Francisco Rubio Llorente, Madrid, Alianza Editorial, 1971, 462 pp. (El libro de bolsillo).

_____, *Ontología de Hegel y teoría de la historicidad*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970, 314 pp.

Ramírez Luque, María Isabel, *Arte y belleza en la estética de Hegel*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1988, 375 pp. (Filosofía y letras, 109).

Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*, trad. de Francesco Lisi, Madrid, Visor, 1992, 295 pp. (La balsa de la medusa).

Taylor, Charles, *Hegel*, trad. de Francisco Castro Merrifield, Carlos Mendiola Mejía y Pablo Lazo Briones, Barcelona/México, Anthropos Editorial/ Universidad Iberoamericana/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, XXII+520 pp. (Autores, textos y temas, filosofía, 78).

Teysseère, Bernard, *La estética de Hegel*, trad. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Editorial Siglo Veinte, 1974, 137 pp.

Valls Plana, Ramón, *Del yo al nosotros. Lectura de la Fenomenología del espíritu de Hegel*, 3ª ed., pról. de Emilio Lledó, Barcelona, PPU, 1994, 442 pp.

Artículos de revistas

Biemel, Walter, “La estética de Hegel”, en *Convivium: revista de filosofía*, no.13-14, 1962, pp.149-162.

González Valerio, María Antonia, “El arte, la muerte, la historia. El problema del tiempo y la historia en las reflexiones estéticas hegelianas”, en *Escritura e imagen*, Vol.8, 2012, pp.139-153.

Vieweg, Klaus, “El tránsito de la filosofía de la historia a la filosofía del arte.” trad. de Francisco Cortés Rodas, en *Estudios de filosofía*, no.32, 2005, pp.89-97.

_____, “El arte como ‘punto medio’ y su clasicismo”, en *Estudios de filosofía*, trad. de Javier Domínguez Hernández, no.32, 2005, pp.99-108.

OTRAS OBRAS CONSULTADAS

Agamben, Giorgio, *El hombre sin contenido*, ed. de Alicia Viana Catalán, trad. de Eduardo Margareto Kohrman, Barcelona, Áltera, 2005, 187 pp.

Aristóteles, *Poética*, 2ª ed., trad., introd. y notas de Juan David García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, 94 pp. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum mexicana).

Balzac, Honoré de, *La obra maestra desconocida o el fracaso en el arte*, Madrid, Casimiro, 2011, 72 pp.

Blanco Freijeiro, Antonio, *El arte egipcio I*, Madrid, Historia 16, 1989, 161 pp.

Castro, Sixto, “La problemática definición del arte”, en *Estudios filosóficos*, Vol. LIII, 2004, pp.333-355.

Gombrich, *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología en la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater, Londres, Phaidon Press, 2008, 402 pp.

Grave, Crescenciano, *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche y el pensamiento filosófico moderno*, México, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, 127 pp.

Hipona, Agustín de, *Confesiones*, intr., trad. y notas de Alfredo Encuentra Ortega, Madrid, Gredos, 2010, 704 pp. (Biblioteca clásica Gredos).

Kierkegaard, Sören, *La repetición*, trad. de Demetrio Gutiérrez Rivero, pról. de Jorge del Palacio, Madrid, Alianza Editorial, 2018, 232 pp. (El libro de bolsillo).

Krauze de Kolteniuk, Rosa, *Introducción a la investigación filosófica*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 216 pp. (Colección Opúsculos, 93, Serie Investigación).

Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, trad., intr. y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 2000, 298 pp. (El libro de bolsillo, Biblioteca de autor).

_____, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. de Luis Manuel Valdés Villanueva, Madrid, Tecnos, 2012, 120 pp. (Los esenciales de la filosofía).

Panofsky, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, 7ª ed., trad. de María Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra, 1989, 136 pp. (Ilus.).

Platón, *La República*, en *Diálogos II*, 2ª ed., trad. y notas de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 2014, 897 pp. (Biblioteca de grandes pensadores).

_____, *Fedro*, en *Diálogos III*, trad., introd. y notas de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1988, 413 pp. (Biblioteca clásica Gredos, 93).

Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. 7. vols.*, trad. de Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 2011. (El libro de bolsillo).

Salmerón, Alicia, y Laura Suárez de la Torre, *¿Cómo formular un proyecto de tesis? Guía para estructurar un proyecto de investigación desde el oficio de la historia*, México, Trillas/Instituto Mora, 2013, 136 pp.

Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, trad. de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert, Barcelona, Paidós, 2004, 476 pp. (Paidós Estética, 36). (Ilus.).