



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Teoría e Historia del arte

EL ARTE BAJO EL SIGNO DE LA HOSTILIDAD

LA *ESTÉTICA* DE HEGEL DESPUÉS DE LA ÉPOCA DEL ARTE

**Tesis de grado para optar al grado académico de
Licenciado en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte**

ALUMNO: IVÁN TRUJILLO CORREA

PROFESOR GUÍA: PEDRO MIRAS

Santiago, Chile

2006

INTRODUCCIÓN.	4
PRIMERA PARTE: ARTE Y CLAUSURA HISTÓRICA.	20
Capítulo 1: El arte, algo del pasado.	21
a) Ya no... y sin embargo todavía.	21
b) La estética hegeliana y su precipitación.	29
Capítulo 2: Modernidad, contradicción y disolución.	36
a) La omni(uni)lateralidad reflexiva y la tarea filosófica de la mediación sensible.	36
b) De Kant a Schiller o de lo que a partir de este último se alcanzó.	41
Capítulo 3: La disolución interminable.	49
a) Disolución dialéctica y disolución irónica.	49
b) Repetición y precipitación.	56
SEGUNDA PARTE: ARTE, DISOLUCIÓN Y HOSTILIDAD.	64
Capítulo 1: La idea del arte bello y la exclusión de lo maquinal.	71
Capítulo 2: El devenir signo del arte.	81
a) El signo simbólico o la separación sin hostilidad.	84
b) La perfecta fusión clásica y la hostilidad: la disolución del arte en el dominio de lo clásico.	101
Capítulo 3: El fin del arte o de la repetición.	126

TERCERA PARTE: EL ARTE BAJO EL SIGNO DE LA HOSTILIDAD.	131
Capítulo 1: Subjetividad y hostilidad.	138
a) Doble totalidad, subjetividad absoluta y desdivinización: el emplazamiento de lo puramente prosaico.	138
b) El sujeto en cuanto sujeto: individualidad, contingencia y arbitrariedad.	141
Capítulo 2: Modernidad, maquinabilidad y precipitación.	147
a) El <i>punto</i> de la disolución.	147
b) Arte y maquinabilidad.	152
CONCLUSIÓN.	166
ANEXOS.	177
Anexo 1: Lo que no se nos ocurre pensar. Hegel y la metáfora.	178
Anexo 2: La muerte de Hegel. Bosquejo sobre la localización del cadáver hegeliano.	191
Anexo 3: Diderot y el objeto de arte. Aproximación al objeto de arte del siglo XVIII.	200
BIBLIOGRAFÍA	215

INTRODUCCIÓN.

“... y, por consiguiente, si los lados ensamblados en tal perfecta unidad se desligan (*loslösen*) uno del otro, esto sólo sucede porque ya no pueden avenirse y debe pasar de su pacífica (*friedlichen*) reconciliación a la incompatibilidad y la hostilidad (*Feindschaft*)”.

G.W.F Hegel, *Lecciones sobre la estética*.

“La realización no es más que el paso al límite, el cumplimiento extremo, el *éskebaton* de una posibilidad *ya real y ya presente*. La realización no es la actualización de un posible, sino, y esto es algo completamente distinto, la radicalización de una *realidad* posible o de una posibilidad *real*”.

J. Derrida, *Políticas de la amistad*

Habría cierta hostilidad ligada a la estética. Y no se trataría de cualquier hostilidad, sino de una cuya sobredeterminación es al parecer irreductible. Un ejemplo de ello podría ser hallado en un escrito de Paul de Man publicado en inglés el año 1983 titulado "Lo sublime en Hegel"¹. Al comienzo del texto, De Man liga las dificultades de interpretar tanto el lugar de la estética en el canon y en la historia de la recepción de la obra de Hegel como el lugar de lo sublime dentro de la *Estética*, con las "confusiones" (*confusions*) y "conflictos" (*misguided*) imperantes en la "escena" (*stage*) de la teoría contemporánea sobre la literatura². Pone como un "ejemplo" llamativo de tal confusión el que se haga de lo estético un "principio de exclusión" (*principle of exclusion*), y como una *curiosa consecuencia* de esta misma

¹ Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, pp. 105-128. Aunque tenemos a la vista la obra en inglés, citamos la versión en castellano: *La ideología estética*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 151-169.

² Utilizamos el nombre *Estética* para designar las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, que aquí utilizamos en la siguiente edición: G.W.F Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.

pone también como "ejemplo" el "nombre de Derrida"³. Consigna que éste es, de un lado, objeto de anatema (*anathema*) por académicos dedicados a la literatura, y de otro lado, es objeto de una manifiesta hostilidad (*hostility*) por los activistas políticos. En el interior de la escena (política) de la teoría literaria, tanto los "reaccionarios" como los "marxistas o de otras orientaciones", el conflicto va a tener lugar en el plano del lenguaje: sobre el "nombre de Derrida", sobre su "vocabulario técnico" y sobre sus "textos". Por lo que la confusión de que aquí se trata está de partida ligada al *lenguaje* y, en primer término, al lenguaje filosófico. En efecto, que este conflicto, aquí bajo la forma de una doble y "simétrica" exclusión ligada a lo estético, como exclusión filosófica y política, tenga que ver con el lenguaje, y particularmente con el lenguaje filosófico, es a nuestro parecer lo decisivo.

Ahora bien, la exclusión filosófica y política de Derrida sería simétrica desde que una misma concepción de lo estético sanciona tanto a Derrida filósofo como a Derrida pensador estético. La primera operaría sobre la base de una distinción neta entre lo que es la estética y la filosofía derridiana. La segunda operaría sobre la base de una distinción neta entre lo que es el dominio estético y lo que es el dominio político. Ambas precisan saber bien lo que es el dominio estético tanto para excluir la filosofía como para excluir lo estético. Pero, en la medida en que lo saben, ambas son acosadas por una filosofía que, desde su vocabulario técnico filosófico, su conceptualidad y su lenguaje, no renuncia ni a la textualidad literaria ni a la política. "Derrida -dirá de Man- es políticamente efectivo a causa de, y no a pesar de, su concentración en los textos literarios"⁴. Haciendo parte de lo que llamará "los pensadores estéticos", así Kant, Hegel, Marx, Benjamin, Lukács, Althusser y Adorno, y en contra de lo que la historia literaria de los siglos XIX y XX "identifica como esteticismo", Derrida también impediría una valorización de las categorías estéticas "a expensas del rigor intelectual o de la acción política, o toda reivindicación de la autonomía de la experiencia estética como totalidad auto-clausurada, auto-reflexiva"⁵.

¿Pero qué es aquí lo confuso, conflictivo y hostil? ¿Lo que acontece bajo el signo de la autonomía estética como totalidad auto-clausurada? ¿O lo que sea que "en el nombre de Derrida" se entienda por su filosofía?

³ De Man dice: "por escoger una ejemplo que es a la vez oportuno y bastante familiar", en *op. cit.*, p.151.

⁴ *Op. cit.*, p.106.

⁵ *Ibíd.*

Todo indica aquí, en principio, que para De Man no es Derrida el hostil. De Man es testigo, por allá por 1983 y en Estados Unidos, de qué manera, según qué y quiénes son los que reciben o no reciben a la desconstrucción en el nombre de Derrida⁶. Dos siglos al menos de historia literaria, de la construcción del canon, de su campo y de sus categorías, habrían logrado definir qué cosa es estética y qué no lo es. Y una no menor tradición política de izquierda norteamericana, o en los Estados Unidos, habría logrado también, por su parte, establecer que la política no consiste en permanecer confinado en la textualidad filosófica y literaria, en el lenguaje y en el concepto, sino que tiene que ver con instituciones propiamente políticas⁷.

Sin embargo, De Man está diciendo que en el nombre de Derrida se ejemplifica algo que le sucede a la estética y a la política. Con ello De Man enuncia la posibilidad de una hostilidad aún más incisiva. Esto significa que Derrida, junto con otros "pensadores estéticos", son capaces de sacar a la estética de su auto-clausura a fuerza de rigor intelectual y de efectividad política. En la medida en que se pueda mostrar que para estos pensadores aquello es algo irrenunciable, la historia literaria y de la recepción de sus obras, asistiría a la conmoción de su categorías estéticas, lo que, además, no habría de significar ya su reemplazo. Igual cosa habría de acontecer con la tradición política, sea marxista u otra. Se

⁶ El título del mismo volumen en el que el escrito de De Man es publicado es ya bastante alusivo de lo que es la recepción del nombre de Derrida en Estados Unidos: en Mark Krupnig (ed.), *Displacement, Derrida and After*, Indiana University Press, Bloomington, 1983. Para una cierta reconstrucción del campo intelectual de los estudios estéticos en norteamérica, en el que el impacto de la desconstrucción no deja de explicarse en términos de amigos y enemigos, ver Frank Letrichia, *Después de la "nueva crítica"*, Visor, Madrid, 1990.

⁷ Con posterioridad al texto de Man al que nos estamos refiriendo y también a su muerte en 1989, uno logra hacerse una idea de lo que ha sido la relación de Derrida con la izquierda marxista al leer *Espectros de Marx* de 1993 y la recepción que ha tenido en entre los marxistas compiladas en *Ghostly Demarcations*, publicado por Verso seis años después, en 1999. (Versión en español: *Demarcaciones espectrales. En torno a Espectros de Marx*, de Jacques Derrida, Akal, Madrid, 2002). La respuesta de Derrida está en ese mismo volumen. (En francés y en volumen separado en: *Marx & Sons*, Paris, Actuel Marx Confrontation, PUF / Galilée, Paris, 2002). Hago notar aquí que, dentro de las respuestas que Derrida le dirige a cada uno de sus interlocutores (pues se trataba de un simposio), una de las más encarnizadas recae sobre la recepción que en otra parte hiciera de su texto Gayatri Spivak, traductora al inglés de su libro *De la gramatología* (*Of Grammatology*, Johns Hopkins, 1976). Spivak quien, respecto de Derrida, se sentiría propietaria de Marx, daría a entender que aquel aboga por la despolitización (El texto de Spivak se titula "Ghostwriting", y ha sido traducido al castellano bajo el título "Escritura fantasma" en *Revista Actuel Marx Intervenciones*, N°3, Santiago, ARCIS/LOM Ediciones, Santiago, 2005, pp. 57-66.). Vale la pena dejar consignado aquí la existencia de una recepción marxista en suelo francés: Así Daniel Bensaïd, (2002), *Marx intempestivo. Grandeza y miserias de una aventura crítica*, Buenos Aires, Ediciones Herramientas, 2003. Ver también el diálogo sostenido por este mismo con Derrida a propósito del marxismo en Jacques Derrida, (2001), *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Trotta, Madrid, 2001, pp. 85-90. También ver Jacques Bidet, *Explication y reconstruction du Capital*, PUF, Paris, 2004.

trataría, entonces, de cierta hostilidad por cuya suerte de sobredeterminación filosófica y política, la estética no tendría que responder ya a imperativos cognoscitivos, es decir a imperativos que De Man entiende bajo el concepto de "fenomenalidad" (*phenomenality*)⁸ de acuerdo a una relación de mayor o menor determinación con respecto al *signo* (*sign*). Cuando De Man señala la eficacia política de Derrida como pensador estético es precisamente al momento en que lo ve concentrándose en el problema literario del signo. Y con esto se identifica el comienzo de todo nuestro problema en el presente trabajo.

En efecto. Pero querríamos poder hacerlo trabajar bajo una impresión, quedándonos con ella acaso algo más del tiempo debido, tiempo sin el cual seguiríamos estando presos por ella, sin tiempo que, como siempre, sólo la deuda ayuda a saldar. Esta es nuestra impresión: que el nombre de Derrida no nombra un "pensador estético", que a la desconstrucción derridiana no se la ve nunca estéticamente concernida, incluso si hace de ello su tema⁹. Querriamos poder aquilatar esta cuestión.

Bajo esta impresión, nos mostramos entonces reticentes respecto del ya reticente emplazamiento demaniano de Derrida como un tal tipo de "pensador"¹⁰. Creemos, haciendo ya correr nuestra impresión, que hay una cierta hostilidad filosófica que, "en el nombre de Derrida", proviene de la imposibilidad de delimitar donde empieza y donde termina el lenguaje filosófico. Por lo mismo, no creemos descaminado comenzar a pensar esta hostilidad desde el prisma de los efectos de lo político que ella misma produce bajo el respecto de lo que Derrida ha llamado la *hostilidad absoluta*. Tratándose, en efecto, de un pensamiento de lo político o de la comunidad en que la posibilidad de la *comunidad* depende *absolutamente* de que pueda no suceder¹¹, la hostilidad absoluta es, por una oposición

⁸ Por *fenomenalidad* De Man entiende lo siguiente: "implica nada más y nada menos que el proceso de significación, en y por sí mismo, puede ser conocido, del mismo modo que las leyes de la naturaleza y las de la convención pueden ser convertidas en accesible a alguna forma de conocimiento". Paul de Man, *op. cit.*, p. 159.

⁹ René Baeza no ha dejado de insinuar la existencia en Derrida de una "reducción de la categoría de lo estético". Así en su libro *Resistencias. Economía de la inscripción en Jacques Derrida*, ARCIS/ Cuarto Propio, Santiago, 2001, pp. 234ss. Y no dejamos de estar de acuerdo, sobre todo cuando, a propósito de la escritura literaria, Derrida prefiere hablar de escritura en general (cfr. *op. cit.*, p. 127, nota 6).

¹⁰ Y se lo seguiremos concediendo porque, a nuestro modo de ver, De Man nunca deja de introducir con cierta reticencia el nombre de Derrida en el problema estético, incluso cuando dicha reticencia se identifica con las que De Man mismo se introduce en dicho problema. Bien se podría hacer de estas mutuas reticencias un punto de inflexión, acaso también inflexible, entre ambos desconstruccionistas.

¹¹ En la perspectiva de una muy conspicua desconstrucción del pensamiento de lo político, en la que se desarrolla una ceñida interpretación del concepto schmittiano de hostilidad, Derrida elabora bajo el concepto

irreductible, *al mismo tiempo* la hospitalidad o el sobrevenir imprevisible. Cuando se trata de una hostilidad absoluta, la *decisión* de quién sea el enemigo es también lo que decide sobre su contrario (el amigo)¹². La hostilidad absoluta es lo que *marca la imposibilidad de borrar* quién sea el enemigo y quien el amigo en el momento en que *ya no se puede saber quién es* el amigo y quién el enemigo. De ahí que, siempre que se trate de Derrida, las condiciones de *saber* filosóficamente algo son inseparables de la falta de condiciones, misma cosa sucede cuando se trata de *saber* estéticamente algo o de *saber* políticamente algo. No se trataría entonces de oponer la estética o la política a la filosofía, sino de pensar en cada caso lo que, como saber, no se deja pensar sin decisión. La hostilidad absoluta sería la *marca* indecible de esta decisión, *lo que asigna* la decisión a lo indecible. Y aquí, también, *lo que precipita* el signo del arte.

Todo parecerá desligarse a partir de aquí. Un desatado efecto de enlace o de ligadura, un cuasi trascendental, volvería imposible, aunque no ya ob-ligatorio, que se siga pensando tan consabidamente lo que liga o desliga a la filosofía, a la estética y a la política. Y esto, por lo menos, aunque no exclusivamente, atañe a la tradición del moderno trascendentalismo, es decir a la tradición del *enlace* (*Verbindung*), en cuyo secreto signo, o apretado nudo, se atan y desatan problemas y filiaciones. Entre los problemas, estos: de la estética a la estetización y el problema filosófico y político de un sujeto desatado. Las filiaciones: de Kant a Hegel y lo que éste piensa del arte moderno y del temprano romanticismo sobre todo. Querríamos insinuar, un poco enredadamente, que aquí las filiaciones hacen parte de los problemas que hacen parte de las filiaciones. Pero a la vez, querríamos atisbar el veleidoso factor de este enredo, el que no podremos identificar ya ni con lo filosófico (trascendental o no), ni con lo estético (literario o semiológico), ni con lo político (de derecha o de izquierda).

En este sentido, todo lo que nos parece acercar a Derrida a De Man es lo que aparece alejándolos a ambos del problema estético que, además, parece concernirle más a

de "hostilidad absoluta" una estructura político-espectral de la decisión y del acontecimiento: "Es aquello que puede no suceder, aquello que sucede tan sólo en la medida en que podría no suceder, es esa indecible eventualidad como posibilidad real lo que constituye la decisión". En Jacques Derrida, *Políticas de la amistad seguido del oído de Heidegger*, Trotta, Madrid, 1998, p.151. Con respecto al modo en que se pueda entender en adelante lo que sea la *pertenencia* a la comunidad, ver *op. cit.*, p. 98s.

¹² Cfr. *op. cit.*, p.151.

De Man¹³. Lo que ni siquiera intentaremos probar aquí. Lo que haremos más bien es intentar mostrar de qué manera el problema del *signo*, de su *maquinalidad* y de la *precipitación* asociada a ella, puede ser entrevisto a cierta distancia de ambos, en la *Estética* de Hegel. A una mayor distancia de De Man que de Derrida como se verá, pero no sin atender a la provocativa interpretación del problema del signo que De Man vierte en su texto "Signo y símbolo en la *Estética* de Hegel"¹⁴. Enfocados más en aquel relativamente temprano análisis derridiano de la semiología hegeliana titulado "El pozo y la pirámide. Introducción a la semiología de Hegel"¹⁵, optaremos por inspeccionar el movimiento dialéctico de la historia del arte hegeliana a partir de la relevancia que dentro de ésta se le ha *asignado* al signo. Antes que preguntarnos cómo o porqué es que *históricamente* ha sucedido esto, cuestión que en Derrida y en De Man tienen viso de respuesta¹⁶, entre otras respuestas en mayor o en menor medida posibles a este respecto¹⁷, procederemos siempre sobre la base de que hay (más de) una respuesta, a la que intentaremos atender sobre todo cuando dicha respuesta ya constituye una modificación de la pregunta misma por la historia. Lo que sucede precisamente cuando tenemos a la vista *la relevancia* del signo, pues en ella veremos desplegarse el arte en su historia como el despliegue del signo mismo cada vez más

¹³ En su texto "Retórica de la ceguera" De Man, refiriéndose a la interpretación de Rousseau que hace Derrida en *De la grammatología*, da a entender que Derrida cuenta (con) una historia de la metafísica que De Man no duda en llamar "ficción". Sin poder siquiera pretender bosquejar todo lo que está en juego en esta temprana observación demaniana sobre el proceder de Derrida (emparentado a Nietzsche y a Heidegger), querríamos tan sólo insinuar que vemos a Derrida más "indeciso" sobre esta cuestión, de la que por cierto ha dicho más de una cosa. Y vemos esta "indecisión" todavía allí al comenzar su libro dedicado a Paul de Man cuando comienza diciendo: "Nunca supe contar una historia". Cfr. Paul de Man, *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991, 115-157. Cfr. Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man*, Gedisa, Barcelona, 1989.

¹⁴ Ver Paul de Man, *op. cit.*, pp. 131-149. En inglés: pp. 91-104.

¹⁵ Jacques Derrida, "Le puits et la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel", en *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, pp. 79-127. Utilizamos en primer término la versión en castellano, en *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 103-144.

¹⁶ En Derrida, en el texto recién señalado. Pero también en *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967. En De Man, además del texto recién señalado, en *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991.

¹⁷ Ver también: Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, LOM Ediciones/Universidad ARCIS, Santiago, 2000; Jean Luc Nancy/Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris, 1978. Philippe Lacoue-Labarthe, *La ficción de lo político*, Arena Libros, Madrid, 2002. Gonzalo Portales/Breno Onetto, *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*, Intemperie/Palindia, Santiago, 2005.

preponderante¹⁸. Al punto que no dudaremos en poner bajo el *devenir semiológico* la historia del arte. Pero, por lo mismo, tomaremos contacto con el *mecanismo* de esta historia.

Cuestión que será introducida desde el comienzo a través de la problemática de la *clausura histórica* (tema de la Primera Parte). Así, veremos a la *Estética* decretando el cierre epocal del arte en medio de las álgidas contradicciones modernas. En la medida en que ella hace parte de este cierre, la veremos precipitándose sobre un saber del arte que sabe de antemano brindado por el signo, pero del que a su vez sabe que no es el saber. Sin embargo, y esto es para nosotros el comienzo de la cuestión, se confiará a la entrega de un saber mediante la repetición. Momento en que introduciremos nuestra hipótesis de lectura de la mano de Philippe Lacoue-Labarthe y su ensayo "L'imprésentable"¹⁹, si bien acompañada con la noción derridiana de hostilidad absoluta ya referido, la que nosotros creemos al menos ver bosquejarse en *cierto límite* de lo que Hegel entiende por hostilidad. En efecto, el cierre epocal hegeliano tendría lugar sobre la base de la *suspensión epocal* del arte moderno mediante una *epokhé* que condenaría a éste a no ser más que la repetición y degradación del concepto del arte occidental plenamente realizado en la época del arte clásico o griego. De esta manera la *Estética* detiene y contiene, mediante cierta *hostilidad anterior*, la hostilidad característicamente romántica regida por un principio subjetivo cada vez más arbitrario y contingente, individualista y prosaico. Esta especie de hostilidad anterior se nos aparece con viso de hostilidad absoluta. La palanca de esta contención hostil es el signo.

Por eso y ya en la Segunda Parte, comenzamos a dar los elementos para una adecuada percepción de lo que se juega en lo antes dicho. Para lo cual es menester identificar con precisión el concepto hegeliano del arte, esto es, la idea del arte. Lo que no se alcanzaría a reconocer del todo si no se establece desde el comienzo aquello que pareciera volver imposible el concepto del arte, a saber, *lo maquinal*. Una vez determinado el concepto del arte, se dispondrá de una clara referencia para reconocer el modo en que

¹⁸ En la medida en que para Hegel el signo corresponde a un desarrollo de la racionalidad en vistas a la verdad, Derrida muestra que el signo hace parte del "trabajo de lo negativo", por lo que ya no es considerado como "un desecho o un accidente meramente empírico" (En Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, p.115). Ahora bien, dada la relación equívoca que hay entre *relevancia* y *relevo*, donde relevar, como *Aufheben*, quiere decir "a la vez desplazar, elevar, reemplazar y promover en un solo y mismo movimiento", se señala aquí la relevancia del signo, su altitud, su valor especulativo, en el momento preciso en que es superado, reemplazado. Cfr. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, p.158.

¹⁹ Philippe Lacoue-Labarthe, "L'imprésentable", *Poétique*, 21, 1975, pp. 53-95

históricamente dicha referencia se desenvuelve. En adelante y teniendo a la vista tres formas artísticas (simbólica, clásica y romántica) y dos momentos de *separación* de la *forma* y el *contenido* de las mismas, a saber de la forma simbólica y la forma romántica, vemos el conjunto del proceso histórico como el devenir semiológico del arte desde su comienzo, con un signo cuya separación simbólica entre sus lados está dada sobre la base de un principio de homología, hacia un retorno al signo pero esta vez mediante una separación semiótica o semiológica que hace prevalecer la heterogeneidad y arbitrariedad de sus lados, pasando por la perfecta fusión entre los lados dada sobre la base de un ayuntamiento ideal: momento o *momentum* del arte por el cual éste se abre a su más perfecta expresión y se cierra sobre sí mismo y su disolución. Momento de *cierre epocal* del arte más allá del cual no habrá más que un tiempo suplementario. A la centralidad de este *momentum* y a la suplementariedad histórica a él asociado, están consagradas la mayor parte de las páginas del presente trabajo.

Esta perfecta fusión en el arte clásico del contenido y la forma, del significado y la figura, no habría de ser el resultado de dos lados homólogos entre sí, tal el caso precedente del arte simbólico, sino que, como resultado de la disolución de este último, los lados ya debían de ser en cierto modo heterogéneos, por lo que sólo tras la operación imaginativa de la que es poéticamente (artísticamente) capaz el arte clásico, los lados quedan real y efectivamente ensamblados, es decir, *idealmente*. Por lo mismo que, cuando este arte debe atravesar el trance de su disolución, con él se disuelve también el poder de la imaginación de enlazar los lados. Lo que, para Hegel, sucederá sólo tras el arte clásico, donde el retroceso del enlace imaginativo de la idea sensible, se identificará con el predominio de una representación interior (*Vorstellung*) en principio retraída de lo sensible, haciendo posible que el arte (representación exterior o *Darstellung*) aparezca en adelante ligado a la existencia prosaica. Momento bajo el signo de la "doble totalidad", a partir del principio cristiano de la subjetividad absoluta, el que trae consigo la desdivinización del mundo que hace aparecer lo prosaico como tal.

Por ello es que, y ya en la Tercera Parte, nos atrevemos a sostener que precisamente porque todavía en el arte clásico la imaginación enlaza perfectamente dos elementos *ya heterogéneos*, es que es posible pensar que en él se *producía ya un signo* que, no obstante, debía

poder *contenerse dialécticamente* mediante un devenir semiológico que habría de inscribirlo como formalidad abstracta. Tal operación de *contención* consistiría en separar *en el signo* dos momentos, entre el lazo heterogéneo que liga producción e intuición (esto en continuidad con Kant) y el momento de formalidad abstracta, el que aquí es relegado a la secundariedad de la repetición (tanto romana como romántica). En este sentido, Hegel haría *retornar* la separación del signo (del arte simbólico al arte romántico) sobre la base de reducir y reconducir dialécticamente su hostilidad. En la medida en que esta hostilidad implica la imposibilidad artística de disolver la oposición (o doble totalidad) en el plano de la imaginación (del arte), la disolución tendrá lugar sólo en el pensamiento, instancia en la que la formalidad del signo es también la del pensamiento. Esto significa, artísticamente hablando, el desarrollo de la poesía, pues en ella la imaginación opera muy próxima al pensamiento. Este es el arte de máxima *fusión interior* entre el exterior sensible y la imaginación. Por lo que, si en él aparece el signo *como tal*, en su específica formalidad, también en él es *fantásticamente* posible, contener a todas las demás artes.

Si la hostilidad, tal y como la entiende Hegel, implica *ya* la imposibilidad de disolver la oposición de los lados en el plano del arte, tal cosa ha sido *siempre* la poesía y la modernidad no hará otra cosa que confirmarlo, tal cosa se debe a la *relevancia* de un signo que es también la *relevancia* de la reflexión en la época moderna. Pero la reflexividad, hostil, alcanza incluso la *maquinalidad*, al punto que en adelante aparece ligada a un uso tal de los medios artísticos que, por sí mismos, llegan a ser capaces de producir una objetualidad (*Darstellung*). La reflexividad artística no es sino el signo de una hostilidad que no responde ya ni al *concepto sensible* del arte, ni al *concepto subjetivo* de la representación (*Vorstellung*), ni al *concepto puro* de la filosofía. En su momento más maquinal, el que Hegel identifica sobre todo con el movimiento romántico, el arte moderno entraña una muy álgida pérdida de lucidez reflexiva²⁰. Momento de estetización del arte para Hegel, es decir momento de un desatado sujeto individualista, cuya arbitrariedad subjetiva, busca desplegarse caprichosamente como representación artística, al punto que todo pueda ser irónicamente

²⁰ Nos parece que la lucidez que el artista moderno posee respecto de sus recursos artísticos es para Hegel sólo una parte, y no la más álgida, del problema moderno del arte. Por lo que no estamos del todo de acuerdo con lo que dice Sergio Rojas en su escrito "La estética de Hegel: la individualidad y el fin del arte", en Sergio Rojas, *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética*, Editorial ARCIS, Santiago, 2003.

disuelto. Momento del arte sobre todo romántico (tardo romántico para Hegel), cuya teorización más acendrada es encarnada por Friedrich Schlegel.

Pero la hostilidad del signo es aquí la hostilidad bajo cuyo signo parece también operar la estética hegeliana. Y esto desde que la reflexividad hostil es a su vez hostilizada con los mismos medios con los cuales se la ha dejado fuera del arte. Y se trataría sólo de un conflicto entre enemigos, aquí entre el contenido y la forma, entre el significado y la figura, entre lo clásico y lo romántico, entre el arte y la filosofía, entre la estética y la filosofía del arte, entre Hegel y Schlegel, si no fuera que el *recurso a los mismo medios* es lo que va a volver indiscernible al amigo del enemigo. En el elemento mismo del arte clásico, *algo desenlaza ya, aunque desde después*, la unidad perfecta del signo; *algo sucede* bajo el signo de la hostilidad. Desde que, con destreza, la *Estética suspende* el arte moderno mediante la aceleración de su fin en la disolución epocal del arte clásico, *ha debido operar ya con el mismo signo* bajo el cual tiene lugar efectivamente la misma hostilidad. En la medida en que el arte clásico logra mantenerse idéntico a sí mismo en el trance de su propia disolución; en la medida en que su misma disolución *es lo que debe repetirse* para que no haya más que una única y la misma disolución; *sucede ya* que el ideal clásico o la plena realización del concepto del arte *depende ya* de la hostilidad que el mismo produce. Extraña hostilidad que quizá él mismo *contiene en sí* a título de "diferencia formal" y que quizá también *separa de sí* a título de *hostilidad*. Mediante un *secreto pasaje* que liga y desliga a ambas, el concepto del arte podrá ser interrumpido pero sólo a condición de ser repetido. No habrá más que un concepto del arte, el que puede no ser ya más que *por medio de su repetición*. No hay otro comienzo del arte que no sea también su fin. La hostilidad ideal, es decir, puramente formal, parecerá ser absoluta. *Absoluta productividad* que es a la vez automatismo o maquinaledad. Pues más allá del fin del arte podrá haber todavía arte, sólo que sin añadir nada a su concepto. Por lo mismo, lo que suceda en el arte podría ya siempre no suceder. Un *sin fin* del arte tendría lugar *precisamente* allí donde el arte ya no ob-liga. Y *sin* el arte, el arte (es lo que) des-liga. Lo que no se podría saber más que *sin* el arte. Hostilidad absoluta como *sin arte del arte*. El desenlace de su obligación²¹.

²¹ Dificultad entonces de pensar *sin*, "incapacidad estructural", dice Derrida. Lo que nos mantiene advertidos, aquí mismo, de todo intento de volver funcional la máquina, de *hacerla* funcionar.

Si esta peculiar *mekhané* de la historia del arte, si este *mecanismo*, no es algo que la historia del arte pueda dejar de contar, pero tampoco algo con lo cual pueda ya contar, es debido a que la negatividad dialéctica no es lisa y llanamente lo contrario del mecanismo o de la maquinabilidad, ella, de alguna manera es también absoluta productividad como pura maquinabilidad²². No queremos decir con ello que esto se siga de lo que Hegel quiere decir del trabajo dialéctico, pues Hegel da entender perfectamente que el fin del arte es lo que se presenta como tal en el medio de la reflexión, es decir en el medio en que aquel definitivamente ha sido desplazado, elevado, reemplazado y promovido, es decir, *relevado*²³. En este sentido, que en la *Estética* sea escrita la historia del arte bajo un punto de vista semiológico, aquí del signo, hace totalmente presentable el arte que ya no existe histórica y efectivamente según su concepto. O lo que es lo mismo, hace que lo que ya no se presenta sea presentable. Para decirlo parafraseando a Derrida: hace que *la verdad del arte sea presentada como ausencia en el signo*²⁴. Cuando, por ejemplo, Hegel comienza su *Estética* procediendo a excusarse de usar el "nombre" estética para enseguida no hacer otra cosa que justificar *por comodidad* su utilización²⁵, Hegel está mostrando de partida que el pensamiento del arte (la filosofía del arte) es también el signo. Pero además, que la repetibilidad del signo, como factor de comodidad, es también esencial para que lo que se entienda a través del "mero nombre" estética sea el objeto de la "filosofía del arte". En consecuencia, *antes incluso* que Hegel tuviera aprehensiones con el nombre "estética", por ejemplo al momento en que el pensamiento puramente subjetivo se hacía cargo de ella, la repetibilidad del "mero nombre" estética era ya garantía de una filosofía del arte. Un cierto "reparto de lo sensible", si es que

²² "Simplemente un máquina, quizá, y que funcionaría. Una máquina definida en su puro funcionamiento y no en su utilidad final, su sentido, su rendimiento su trabajo". Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, op. cit., p. 143.

²³ A continuación de la cita anterior dice Derrida lo siguiente: "lo que Hegel intérprete relevante de toda la historia de la filosofía, nunca ha podido pensar, es una máquina que funcionara. Que funcionara sin ser regulada en ello por un orden de reapropiación. Un funcionamiento tal sería impensable en tanto que inscribe el sí mismo un efecto de pura pérdida. Sería impensable como un no-pensamiento que ningún pensamiento podría relevar, constituyéndola como su propio opuesto, como su otro". Ver *Ibíd.* Es precisamente la relación problemática del pensamiento con su otro, con su propio opuesto, lo que intentamos sorprender aquí bajo el signo de la hostilidad.

²⁴ Cfr. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, op. cit., p. 115.

²⁵ En efecto, después de decir que el nombre estética es inadecuado y superficial, dice Hegel lo siguiente: "Nos conformaremos, pues, con el nombre de Estética, dado que, como mero nombre, nos es indiferente, y, además, se ha incorporado de tal modo al lenguaje común que, como mero nombre, puede conservarse". G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit., p.7.

es admisible leer desde aquí también a Jacques Rancière²⁶, tenía lugar *antes* de su emplazamiento crítico o especulativo. Porque es a un cierto reparto de lo sensible a lo que se acomoda la filosofía del arte²⁷, quizá tendríamos que hablar de un reparto no-sensible-de-lo-sensible, o sensible insensible si es que debemos desenvolvernos aquí en un terreno hegeliano que es también kantiano²⁸. Y seguiríamos aquí en el problema que nos concierne si, con Jean-Luc Nancy, tuviéramos que referirnos a un cierto reparto *literario* del mito y de la literatura, que es también de la comunidad²⁹, o también, cuando se refiere a aquel sentido de la definición hegeliana del arte en cuanto mienta una idealidad retirándose (repartiéndose) como lo sensible en general³⁰. En todo caso, lo que está en juego aquí, en el horizonte amplio pero no indiscriminado de estas lecturas, es la posibilidad de una experiencia política del reparto o del reparto de lo político. Una experiencia que no sea ya *una* o de lo *uno*; o de aquello que *liga* el poder histórico político de la mimesis con su impoder³¹. Si aquí mostramos que es a través de cierto recurso eidético al que la dialéctica

²⁶ Cfr. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, esthétique et politique, La Fabrique, Paris, 2000.

²⁷ Al tomar prestado aquí el término rancieriano "reparto de lo sensible" no hacemos sino interrogar lo que él soslaya muy rápidamente cuando en su libro *Le malaise dans l'esthétique* se refiere a la *excusa* hegeliana por no tomar la palabra estética. Y lo que soslaya precisamente es el hecho de que, tras su excusa, Hegel la toma por comodidad. Vemos en este gesto una *inadecuación* que es *anterior* a aquel reparto de lo sensible entre lo que liga "las obras de arte a la celebración de las dignidades temporales" y lo que liga las obras de arte "al genio de los pueblos" y a "la mirada de no importa quién". Ver Jacques Rancière, *Le malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004, p.23. Sin embargo, creemos que Rancière se aproxima más al reparto al que nos referimos aquí cuando, a propósito de la literatura, se refiere a la letra como "cuerpo indeciso" y lo que la liga con una "existencia suspensiva". Así en Jacques Rancière, *Política, policía, democracia*, Lom Ediciones, Santiago, 2006. Ver también Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, Paris, 1998.

²⁸ Se sabe que hay una analogía entre la imaginación productiva hegeliana y la imaginación trascendental kantiana, lugar en que se unifican los rasgos contradictorios de la pasividad receptiva y de la espontaneidad productiva. En este hilo que conduce de Kant a Hegel, donde "se nublan o se anulan todas las oposiciones kantianas regularmente criticadas por Hegel", Derrida mostrará a propósito del concepto hegeliano del signo que a la vez como "producción e intuición", "será, pues, el lugar de cruce de todos los rasgos contradictorios". Cfr. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, p. 113 - 114. En otra parte de *Márgenes* (en el texto "Ousia y gramma"), Derrida observará que este hilo que conduce de Kant a Hegel está en el hilo que conduce de Aristóteles a Hegel, el cual habría sido soslayado por Heidegger en *la época de Ser y Tiempo*. Ver a este respecto, *op. cit.*, p. 78.

²⁹ A propósito del llamado a una comunidad sin comunidad, de la interrupción del mito de la comunidad, la escritura o la literatura. En Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, ARCIS/LOM, Santiago, 2000.

³⁰ Cfr. Jean-Luc Nancy, *Les muses*, Galilée, Paris, 2001, pp. 149.s.

³¹ Con todo, pese a la importancia y a la pertinencia de estas referencias aquí, no haremos otra cosa que encargarlas implícitamente, brindándoles un tratamiento explícito en otra parte. Consignemos solamente y de pasada lo que Lacoue-Labarthe dice de cierta *mimetología política*: "... la coerción [*contrainte*] que impera en la *imitatio*, la ley mimetológica, exige que la *imitatio* se desprenda de la *imitatio* misma o se dirija, en lo que erige (o lo que viene impuesto) como modelo, a lo que no proviene de su *imitatio*. Lo que busca la *imitatio* alemana en

hegeliana echa mano para subtender su relación con lo que Lacoue-Labarthe llama “la paradoja mimética” o “mimetología”³², no es más que para señalar un poderoso recurso filosófico, en cuyo más allá todavía puede que seamos embargados.

Ahora bien, al preguntamos por el lugar que tiene el signo en la estética de Hegel y al referimos a él como a una cierta *máquina de escritura*, intentamos señalar *cierta dependencia* por parte de la filosofía del arte hegeliana de algo que, de acuerdo con él mismo, la moderna estetización del arte habría llevado a su radical expresión: la dependencia de una maquinabilidad que el arte moderno ya no querría contener y que es también la garantía del concepto filosófico del arte. Ahora bien, esta dependencia no se hace presente nunca en la estética hegeliana, ya que lo que en su lugar se hace presente es el concepto que la supera. Puesto que para Hegel la filosofía es aquello en lo cual se hace presente el arte según su concepto, lo que el arte pueda ser fuera del concepto no se presenta nunca. Por eso es que la ocurrencia (también el *Witz*) del arte moderno no ocurre ya como arte. Pero tampoco ocurre como filosofía. La estetización moderna del arte, en tanto que producción maquinal del arte como signo, es al parecer más dañina como reflexión que como arte. Porque la estetización es ante todo reflexividad, ella sin duda pone en juego una hostilidad subjetiva que no se afana ya por una idea sensible, pero sobre todo pone en juego una hostilidad subjetiva que impide la idea pura o el puro pensamiento. Como negatividad no dialectizable la estetización del arte *como mero signo* es el predominio de una reflexión incapaz de producir un concepto como tal; el dominio de la absoluta unilateralidad subjetiva, de la oposición absoluta y de la hostilidad sin reconciliación. Pero todo ello si Hegel ha previsto conceptualmente que, como signo, el arte se deje relevar por la filosofía. Vale decir, si ha previsto el relevo filosófico del signo, su concepto, en virtud de lo cual el signo no es ya sólo el *mero signo*. Para lo cual, sin embargo, *debe poder contar* con éste. Y esto sólo *después* del arte.

Después del arte querrá decir, entonces, en primer término, tras la época de su disolución. Y sólo en segundo término, *después*, el tiempo suplementario de aquélla. Y tras éste tiempo, quizá todavía después, un tiempo no ya sólo de la más acendrada estetización,

Grecia es el modelo -y por ello la posibilidad, de un puro surgimiento, de una pura originalidad. El modelo de una autoformación". Philippe Lacoue-Labarthe, *La ficción de lo político*, op. cit., pp. 98-99.

³² *Ibíd.*

sino también de la suspensión de la cuestión de la epocalidad del arte, sea de acuerdo a una consideración de estilo historicista³³ o de estilo epocalista³⁴. En esta suspensión se afina la posibilidad de un signo que coincide (no exactamente) con la dialéctica misma. Punto crucial este desde que el signo es un lugar de paso, una presencia diferida, y como tal el horizonte del no-signo. Si Hegel no ha hecho del arte un "mero signo" es precisamente porque el concepto de signo no admitía que la apariencia sensible de la idea hiciera época si

³³ A este respecto, nos proponemos mantener aquí cierto diálogo (si bien muy implícito) con el trabajo de Gonzalo Portales *Filosofía y catástrofe. Nietzsche y la devastación de la política*, Dirección Única, Editorial ARCIS, 2002. Haciendo depender la problemática moderna del *nihilismo europeo* de la "reacción anti-aporética frente al criticismo kantiano" (p.125), particularmente de "los *textos* [esta cursiva es mía, IT.] que configuran la tradición del nihilismo decimonónico" (p. 132), Portales va a mostrar la distancia con la que Nietzsche asume dicha problemática en relación con "una *fragmentaria* del nihilismo europeo" (p.121). A través de un camino en cierto modo inverso, que pretende descubrir la ruina del fragmento en la cuidadosa sensatez del texto, querríamos llevar el discurso epocal fuera de su orden decursivo. Querríamos, por ejemplo, ir con Portales hasta la siguiente inquietud: si, a propósito de la fragmentaria del nihilismo, aparece la dificultad de "establecer los posibles márgenes –tanto en relación a Nietzsche *como de manera general* [esta cursiva es mía, IT.]- de la así llamada *historia del nihilismo*" (ibíd), entonces lo fragmentario entraña el carácter problemático de los márgenes, y aquí, en primer término, de la historia de la subjetividad *en general* y no sólo ya de la historia de la subjetividad desde el cogito cartesiano o desde el nihilismo decimonónico.

³⁴ A este respecto también nos proponemos un cierto diálogo (esta vez menos implícito) con la consideración epocalista del problema hegeliano (muy estrechamente mediado por una lectura de Celan/Heidegger/Lacoue-Labarthe) del fin del arte desarrollada por Pablo Oyarzún en su libro *Entre Celan y Heidegger* (Metales Pesados, Santiago, 2005). Haciendo que la problemática moderna del fin del arte, cuyos efectos expansivos e incondicionados han sido *pronosticados* por Hegel (al punto que, *visto desde Hegel*, el arte habría "agotado la expresión de los contenidos del espíritu" en cuanto sólo se retiene a sí mismo "como su único contenido posible"), dependa de lo que sería "la esencia de lo que Occidente ha conocido, experimentado, cultivado y fomentado bajo el nombre de arte (*tekhné, ars, Kunst*)" (p.58), tal que la modernidad artística no sería otra cosa que "el retoño espléndido" (p.57) de una dialéctica que, desde Platón, aúna su *contención, supresión y exapansividad* ilimitada, Oyarzún hace que la modernidad sea la "época de la consumación del arte" (p. 58), consumación de "una *unheimlichkeit latente* desde el inicio de lo 'occidental'" (ibíd.) y que hace que "la modernidad sea la época del extrañamiento *radical*" (ibíd). Pero ¿cuál es *el sistema de la época que liga* aquí "inicio" y "consumación" con *latencia y radicalización*? ¿Por qué esta "consumación" tendría que tener, además, una época? ¿Y esto "visto desde Hegel"? ¿Podría ser "visto desde Hegel" otra cosa? ¿Otra cosa que "visto desde Hegel" ya no pueda ser vista desde Hegel? Sólo cuando *ya sabemos lo que puede ser "visto desde Hegel"* ("¿acaso no lo sabemos?"), dialécticamente con Hegel (mediante *Aufhebung*), pero también *siempre ya sin* dialéctica, es que podemos hallar en Hegel lo que no se ve desde él. Al intentar ver desde Hegel lo que no puede ser visto desde él, incluso si es a título de *pronóstico* ("la frase de Hegel sobre 'la muerte del arte'... es un pronóstico sobre una expansión del arte como jamás antes había sido vista"), podría significar: o pretender ver el arte todavía *bajo el signo de un concepto operante* porque ya se sabe que no hay arte, o pretender ver todavía el arte que hay a partir de un concepto que no es ya el suyo. Por lo primero, el arte que hay es sólo presentable por un concepto del arte *ya sin* arte. O lo que es lo mismo, es lo impresentable para el concepto. Por lo segundo, visto el arte que hay por un concepto que no es ya el suyo, sigue apareciendo el arte como arte. Internándose Oyarzún en esta segunda vía, ha buscado delimitar la restitución de la presencia del arte abriendo una epocalidad entre cuyos paréntesis se produzca la desazón de su presentabilidad. Pero lo ha hecho restituyendo toda la historia (epocal) que le hacía falta, de la latencia a la radicalización, para poder *contar todavía con cierto después* del arte que, más allá de Hegel, *siga abriendo* Hegel, en cuyo límite todavía es posible encontrar al *discurso del arte* al que se refiere Celan, tras lo cual e *históricamente*, tiene lugar el "poema absoluto" celaniano.

dicha presentación debía depender de un predominio de la subjetividad cuya expresión fuera nada menos que una formalidad abstracta, es decir, un producto neto de la inteligencia. El arte sólo puede hacer época si entre la apariencia sensible y el concepto hay una completa interpenetración. Pero también, esta misma interpenetración no sería posible si apariencia sensible y concepto no fueran esencialmente heterogéneos, es decir, si el arte clásico no fuera la superación del arte simbólico. Si bajo el respecto de la definición hegeliana del arte como *apariencia sensible de la idea*, hablamos del arte como signo, entendiendo que hegelianamente hablando se trata de un devenir semiológico del arte que va del arte simbólico al arte romántico, es para señalar, bajo el respecto de la hostilidad, que el arte como signo es lo que, como arte, no se presenta como tal sino hasta el advenimiento del signo como tal, es decir, de su concepto. Todo lo cual habría de suceder cuando el principio subjetivo se ha expresado artísticamente en un medio que es el de su propia libertad. Tal cosa es la época de la reflexión y ya no del arte. Pero, por lo mismo, podríamos decir también que el signo opera como signo sólo cuando no aparece como tal. Y, según nosotros, esto sucede cuando el arte clásico es capaz de unificar idealmente concepto y apariencia sensible haciendo de su diferencia una mera diferencia formal. Momento en el cual el signo, operando como tal, no es ya sólo la expresión abstracta de una intuición (tal su concepto), sino cierta ligazón entre la producción y la intuición. Así la fantasía produce la época del arte y la época del signo, los que no aparecen como tales más que en la época del signo en la que éste desaparece³⁵.

Si en su concepto del arte, el papel que Hegel le asigna a la imaginación productiva no es en verdad muy distinto de lo que dice Kant respecto de la imaginación trascendental³⁶, se podría decir que es cierta relación con la formalidad del signo (a la vez sensible e insensible) lo que inscribiría a Hegel en el desate o des-enlace del arte que mediante su concepto querría contener. En cuyo caso Hegel mantendría una tensa relación con lo que entendemos es para él la estética moderna: de un lado, y en continuidad con Kant, haría del sensible-insensible el foco central de su filosofía del arte. Lo cual podría arrastrarlo hacia la

³⁵ Nos hemos asomado a esta difícil cuestión en un artículo consagrado a Derrida y la fenomenología titulado "La muerte anterior", en María José López y José Santos Herceg (Comp.), *La fenomenología y sus herejías*, Libros del Entrevero, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2005, pp. 181-207.

³⁶ Cfr. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, p. 114.

hostilidad estética; de otro lado, situándose más allá de Kant y evitando la hostilidad, descentra dialécticamente al signo, utilizándolo *secretamente* para darle *existencia ideal* al arte, haciéndolo aparecer enseguida como arte bajo un signo hostil para luego hacerlo desaparecer conceptualmente como signo. Sin embargo, en esta secreta utilización, Hegel sería retenido en el *funcionamiento* del signo, pues la absoluta hostilidad que sería su operación es también la repetibilidad que lo separa de sí mismo y que lo precipitaría anticipadamente en su posibilidad *sin* concepto.

Sin embargo, esta posibilidad nos parece puramente latente. Pero suficientemente latente para pensar que si, en la estela del trascendentalismo, la filosofía hegeliana permanece especialmente concernida por el signo, es porque sólo en él concibe el paso a la verdad sin el signo. Quizá a esta época del signo de Hegel pertenezca la pregunta por el libro de Hegel. Misma época en que Hegel ha hecho que el pensamiento dependa ya del *funcionamiento maquinal de signo*, de la fantástica ligazón entre producción e intuición y, también, del libro que él nunca escribió³⁷.

Finalmente, advertimos que esta tesis concluye con sus “conclusión”. Y que si tras ella, todavía nos damos espacio para emplazar tres anexos, nos es sino por agregar suplementariamente tres textos que, ya evaluados en su oportunidad, deberían ser vistos a la luz de estas nuevas indagaciones sobre Hegel.

³⁷ Quisiéramos enfocar el problema del libro de Hegel, sensiblemente aquí de las *Lecciones sobre la estética* y del edición crítica de las *Vorlesungen über Philosophie der Kunst* (publicadas recientemente por Annemarie Gethmann-Siefert en el marco de la *Kritische Ausgabe* editada por la *Rheinisch-westfälischen Akademie der Wissenschaften*), con lo que se debería precisar por fin qué es lo que dijo Hegel y qué no sobre el arte, a partir de un problema que podríamos llamar “de época”, a saber: el problema que ha llevado a que Hegel, o lo que se nombra bajo el nombre de Hegel, que es también el problema de su pensamiento, sea también, punto a punto, el problema no ya sólo de *su libro* o del *libro suyo*, sino también y sobre todo de la edición de su libro o de *Hegel editor*. Este problema atañe sobre todo a aquello que está diciendo Hegel cuando dice: "Es en el nombre donde pensamos".

PRIMERA PARTE: ARTE Y CLAUSURA HISTÓRICA

Capítulo 1: El arte, algo del pasado.

a) Ya no... y sin embargo todavía.

Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media. La cultura reflexiva de nuestra vida actual nos crea la necesidad, tanto respecto a la voluntad como también respecto al juicio, de establecer puntos de vista generales y de regular desde ellos lo particular, de tal modo que formas, leyes, deberes, derechos y máximas universales valgan como fundamentos de determinación y sean el principal agente rector. Pero, tanto para los intereses del arte como para la producción artística, nosotros en general exigimos más bien una vitalidad en la que lo universal no se dé como ley y máxima, sino que funcione como idéntico al ánimo y al sentimiento, del mismo modo que la fantasía contiene lo universal y lo racional como puestos en unidad con un fenómeno sensible concreto. Por eso, dadas las circunstancias generales, no son los tiempos que corren propicios para el arte. El mismo artista en ejercicio no sólo sufre la seducción y el contagio de la conspicua reflexión que le rodea, de la rutina general del opinar y juzgar sobre el arte, para que introduzca más pensamientos en su trabajo mismo, sino que toda la cultura espiritual es de tal índole que él mismo está inmerso en tal mundo reflexivo y sus relaciones, y no podría abstraerse de ello con voluntad y decisión, ni tampoco afectar o llegar, mediante particular educación o abandono de las relaciones de la vida, a un aislamiento particular que compensara de lo perdido./ Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos aspectos, algo del pasado. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, y, más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra *representación*. Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos aspectos. La *ciencia* del arte es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte ya para sí como arte, procuraba satisfacción plena. El arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte³⁸.

Signado por cierto paso irreversible, digamos aquí por el momento, del tiempo del arte³⁹, la vida moderna le sería definitivamente desfavorable. Y aunque las causas puedan

³⁸ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.13s. Cada vez que sea citado de nuevo este pasaje se omitirán las citas.

³⁹ No decimos aquí primeramente “la época”, puesto que Hegel va a señalar más de una, pero tendríamos que avanzar hacia ella. Ver, a este respecto, la relación de Hegel con el tiempo, en el texto Catherine Malabou *L’avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Vrin, Paris, 1996.

ser muchas⁴⁰, la situación cultural definitiva consiste en que el “pensamiento y la reflexión han sobrepujado al arte bello”⁴¹. Lo que expone Hegel en términos kantianos: lo que atañe a la voluntad y al juicio se establece en relación con puntos de vista universales (formas, leyes, deberes, derechos y máximas) a partir de los cuales se regula lo particular. O dicho de otra manera: *la cultura reflexiva* establece el predominio de lo universal abstracto⁴². Lo que, si llega a marcar una situación definitiva *para* el arte, es debido a que *todavía es posible*, no obstante ello, plantear las exigencias puestas por los intereses del *arte mismo*. Pero eso no revoca el hecho que esos intereses que dicen relación con cierta “vitalidad” de lo universal, *ya no pueden cumplirse*, sino que tan sólo pueden ser re-presentados.

Corresponde a los intereses del arte una efectiva concreción de lo universal en lo sensible y no ya una mera disipación en la opinión, en el juicio y, en general, en el discurrir sobre el arte característico de la cultura reflexiva. Y, sin embargo, porque nada puede compensar lo perdido, porque “el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado”, esos intereses, presos en la cultura reflexiva para la cual además están irremediamente perdidos, ya son ante todo y en primer lugar *representados*. No que el arte ya no exista, sino que perdidos para nosotros sus intereses, su auténtica “verdad” y “vitalidad” o la posibilidad de “afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella”, suscita además del “goce inmediato”, “nuestro juicio”. ¿Qué significa esto? Que antes de ser concernidos por su forma sensible, somos concernidos *pensativamente* por “el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos respectos”.

Las cartas están echadas. Los verdaderos y auténticos intereses del arte son, en la cultura moderna, ya cuestión de representación, vale decir, de pensamiento. A un arte que ya se ofrece esencialmente desde la relación entre el contenido y los medios de

⁴⁰ “Quien guste de entregarse a las lamentaciones y las quejas puede considerar este fenómeno como una corrupción y atribuirlo a la prevalencia de las pasiones y de los intereses egoístas que hacen desaparecer la seriedad del arte tanto como su jovialidad; o bien se puede echar la culpa a la inopia de los tiempos que corren, a las complicadas circunstancias de la vida civil y política, las cuales impiden que el ánimo, prisionero de mezquinos intereses, se libere a los fines superiores del arte, dado que la inteligencia misma está al servicio de esta inopia y de sus intereses en ciencias que sólo tienen utilidad para tales fines, y se deja inducir a la perseverancia en esta esterilidad”. G.W.F., Hegel, *op. cit.*, p.13s.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Más adelante ampliaremos este diagnóstico, precisamente cuando la estética hegeliana se confronte con la kantiana.

representación de la obra, donde estos son lo que son en función de aquel, le cabe esencialmente el ser pensado, y como tal, el ser objeto de la ciencia. “La *ciencia* del arte es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte ya para sí como arte, procuraba satisfacción plena. El arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte”.

Pero la posibilidad de una “ciencia” del arte se encuentra con algunas objeciones. El segundo subtítulo de la primera parte de la Introducción (“Refutación de algunas objeciones contra la Estética”)⁴³, dentro del cual y como su antecedente hemos ido a recoger el largo pasaje con el que iniciamos nuestros comentarios, debería precavernos de una serie de consideraciones que parecen impedirlo.

La primera objeción dice relación con la *dignidad* del arte, en particular con su poca seriedad y su carácter lúdico. Lo que si bien puede ser contrarrestada, en la medida en que sirve como intermediario entre facultades en oposición, o subordinado a fines serios, queda que el medio preferente del arte es la ilusión. “Pues —dice Hegel— lo bello tiene su vida en la apariencia”⁴⁴. La ciencia, en cambio, parece capaz de considerar los verdaderos intereses del espíritu “según el modo verdadero de la realidad efectiva y el modo verdadero de la representación”⁴⁵.

La segunda objeción dice relación con la distinta naturaleza entre el pensamiento (y por tanto la ciencia) y el arte. Mientras que los productos del arte pueden ser los frutos del libre fantasear, al pensamiento no le es dado insertar a estos en sus fórmulas universales. Desde el punto de vista de su *forma*, la ciencia parece no poder sino reducir abstractamente lo que es en sí mismo libre, arbitrario, azaroso. Desde el punto de vista de su *contenido*, la ciencia se ocupa de lo necesario y lo conforme a ley, así de la naturaleza que, como ya sabemos, es algo que ha sido desechado de lo que se ha de entender lo bello, como lo que es fruto del espíritu, vale decir, de la imaginación, su arbitrio y su ausencia de ley.

⁴³ La primera parte se titula: “Delimitación de la estética y refutación de algunas objeciones a la filosofía del arte”, cfr. G.W.F., Hegel, *op. cit.*, p. 7ss.

⁴⁴ Cfr. *op. cit.*, p.8.

⁴⁵ *Ibíd.*

A este par de objeciones Hegel va a contestar haciendo las siguientes consideraciones:

Que el arte pueda servir de medio es algo que comparte con el pensamiento. Y esto no obsta para que ambos puedan cumplir sus fines propios. “Lo que nosotros queremos —dice Hegel— es el arte libre tanto en su fin como en sus medios”⁴⁶. Sólo como tal, libre, el arte es arte verdadero. Ahora bien, sólo cumple esta “su *suprema* tarea cuando se sitúa en la esfera común a la religión y a la filosofía y es solamente un modo de hacer conscientes y de expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprensivas del espíritu”⁴⁷. Visto así nos podríamos preguntar: ¿qué podría ser un arte “libre tanto en su fin como en sus medios” si al mismo tiempo se le sitúa en una “esfera común a la religión y a la filosofía? Lo que resulta tanto o más chocante cuando se le asigna la tarea precisa de ser “un modo de hacer conscientes y de expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprensivas del espíritu”. Pero, nada de lo que se ha dicho hasta aquí acerca del arte como una cosa del pasado tendría sentido si, por ejemplo, el servicio divino que debe prestar, no estuviera también epocalmente comprometido⁴⁸. Pero no nos adelantemos. Consignemos que Hegel ve a la obra de arte bello “como *el primer término medio* [este subrayado es nuestro] conciliador entre lo meramente exterior, sensible y pasajero, y el pensamiento puro, entre la naturaleza y la finita realidad efectiva, y la infinita libertad del pensamiento conceptual”⁴⁹. Observamos aquí, de pasada, que en este contexto en que el arte aparece compartiendo una esfera y una determinación común con la religión y la filosofía⁵⁰, el arte no sólo es considerado como “término medio”, sino también como “el primero” de ellos.

⁴⁶ Cfr. *op. cit.* p.11.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Como se verá el fin del arte es también el fin de la religión, de la religión griega o “la religión del arte” como la llama Hegel en su *Fenomenología del espíritu*, pero también el fin de la religión cristiana. Consideramos estos aspectos, el fin del arte y su relación con la cuestión del servicio del arte, en las partes segunda y tercera de este trabajo, en relación con un escrito de Jean-Luc Nancy: “La jeune fille qui succède aux Muses”, *Les muses, op. cit.*. También en “Portrait de l’art en jeune fille”, en *Le poids d’une pensée*, Le Griffon d’argile et PUG, 1991.

⁴⁹ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, p. 11.

⁵⁰ Dice allí mismo Hegel: “En las obras de arte han depositado los pueblos sus intuiciones y representaciones internas más ricas en contenido, y a menudo constituye el arte bello la clave, la única en muchos pueblos, para la comprensión de la sabiduría y la religión. El arte comparte esta determinación con la religión y la filosofía, pero de la manera peculiar en que representa lo supremo también sensiblemente, y con ello *lo aproxima al modo de manifestación de la naturaleza, a los sentidos y al sentimiento*”. *Ibid.* Las cursivas son nuestras.

En cuanto a la apariencia y la ilusión como lo característico del arte: “Pero a la *esencia* misma le es esencial la *apariciencia*; la verdad no sería tal ni no pareciera y apareciera, si no fuera *para* alguien, *para* sí misma como para el espíritu en general”⁵¹. Si de lo que se trata es de impugnar la apariencia del arte, Hegel hace ver que la realidad del mundo empírico, a la que se le quiere contraponer a este respecto, es en un sentido todavía más riguroso que el arte “una mera apariencia y una ilusión más cruda”⁵². La verdadera realidad está más allá del sentir inmediato y de los objetos exteriores. Allí hay esencia pero con la figura de la contingencia, lo inmediato, lo caótico, etc. Pues bien, resulta ahora que, ante tal aparición de la esencialidad, “el arte le quita la apariencia e ilusión de este mundo malo, efímero, a aquel contenido verdadero de los fenómenos, y les da a estos una realidad efectiva superior, hija del espíritu”⁵³.

Frente a las representaciones historiográficas, de lo que son sus apariencias del ente inmediato cuyos contenidos adolecen de la contingencia propia de la ordinaria realidad efectiva, de sus acontecimientos, vericuetos e individualidades, la obra de arte nos sitúa “ante las eternas fuerzas dominantes de la historia sin ese suplemento de la presencia inmediatamente sensible y su inconsistente apariencia”⁵⁴. Podría uno preguntarse aquí por qué el arte y no la historia es la que nos sitúa “ante las eternas fuerzas dominantes de la historia”. Sin duda la respuesta a esta pregunta tendría que remontarse a aquella tradición que conduce a Aristóteles, donde la historia y el arte poético son confrontadas con respecto a lo particular y lo universal, a lo pasado y lo posible, lo contingente y necesario⁵⁵. Pero, como tendremos la oportunidad de considerar más adelante, en la época del romanticismo, incluyendo por supuesto a Hegel y sin duda también más acá, llegará a tener un estatus filosófico inestimable y será a su vez un factor de historicidad que bien podrá detentar el

⁵¹ *Op cit.*, p12.

⁵² *Ibíd.*

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ Se trata de un tópico que Aristóteles vierte en su *Poética*, y que al confrontar al poeta con el historiador, resulta que la poesía es más filosófica y elevada que la historia. Y esto porque una “dice lo que ha sucedido, el otro lo que podría suceder”, tal que lo segundo resulta verosímil y necesario. “Por eso también —añade Aristóteles— la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular”, *Poética*, 1451b5-10.

privilegio de situarnos ante “las eternas fuerzas dominantes de la historia”⁵⁶. Ahora bien, la virtud misma por la cual, según Hegel, el arte se diferencia de la historiografía, es aquella por lo cual la obra de arte en cuanto apariencia sensible, es que va más allá de sí, “a algo espiritual que debe acceder a la representación a través suyo”. Lo que nos señala, un poco anticipadamente, el *carácter simbólico* del arte para Hegel⁵⁷, pues como una tal representación el arte puede remontar de lo sensible hacia lo inteligible, sobreponiéndose a la contingencia histórica y a la impasible cerrazón de la naturaleza.

Pero el arte es tan sólo *un* intermediario entre la naturaleza y el pensamiento, entre lo meramente exterior y el pensamiento puro. Hegel nos recuerda “que el arte no es, ni según el contenido ni según la forma, el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente de sus verdaderos intereses”⁵⁸. Comienza a aclararse aquí aquello del “primero” de los intermediarios. Tendremos que ver qué significa esto de “según el contenido” y “según la forma”. Pero, por el momento, la forma aparece como un factor de limitación: “Pues, precisamente por su forma, también el arte está limitado a un determinado contenido”⁵⁹. El arte, o más exactamente, el “elemento” de la obra artística, es *el material sensible*, que sirve tan sólo para representar una “cierta esfera y fase de la verdad”. Como tal, como esfera y fase, lo sensible como contenido auténtico para el arte, así en “el caso” de los dioses griegos, el arte es sólo *uno* y el *primero* en responder a los verdaderos intereses del espíritu. Frente al arte “hay una captación más profunda de la verdad, según la cual esta no es ya tan afín y propicia a lo sensible como para poder ser asumida y expresada por este material de modo adecuado”⁶⁰. Esta es la captación cristiana de la verdad y sobre todo el espíritu de nuestro mundo actual, “de nuestra religión y de nuestra formación racional”: “La índole peculiar de la producción artística y de sus obras *ya no* satisface nuestra necesidad

⁵⁶ Lo que decimos aquí, en lo que podría ser su amplia extensión y profundidad, acaso también en su más compleja factura, tiene relación con el siguiente pasaje de *L'absolu littéraire*: “lo que nos interesa del romanticismo es que nosotros pertenecemos todavía a la época abierta por él y que esta pertenencia, que nos define (mediante la inevitable separación de la repetición), sea precisamente lo que no termina de denegar nuestro tiempo”. Ph. Lacoue-Labarthe / J.-I. Nancy, *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ Este carácter simbólico del arte, del que el valor de lo estético permanecería tributario, es objeto de un agudo análisis por parte de Paul de Man en su *Ideología estética*. Ver Paul de Man, “Signo y símbolo en la Estética de Hegel”, *op. cit.*, pp.131-149. En la segunda y en la tercera parte haremos referencia a este texto con más detalle.

⁵⁸ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p 13.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

suprema, *ya no* podemos venerar y adorar las obras de arte como tocadas por la divinidad; la impresión que nos producen es de índole más sesuda, y lo que suscitan en nosotros ha todavía menester un criterio superior y verificación diversa”⁶¹.

Ya no perderemos de vista este adverbio de tiempo “ya”, que nos viene acompañando una y otra vez mientras comentamos este texto de Hegel, como un *típo*, en este diagnóstico del fin del arte que, si bien no se circunscribe a la cultura moderna, parece especialmente *marcado* por ella. *Ya, ya no*, “ya pasaron”, “ya no satisface”, “ya no podemos”, etc., podría ser la marca y/o el tono, si no acaso también el ritmo, de cierta *temporalidad* con la cual acaso podamos reconocer un *rasgo típo* o *típico* de lo moderno, uno en todo caso que señalaría cierto “fin de los tiempos” o cierto “signo” de los tiempos. Y si resulta que este *ya* llegase a tener un vínculo más o menos singular con un “siempre”, en un *siempre ya*, la *insistencia* imborrable de un ya, entonces acaso seamos sorprendidos por un *después*. Pero no sin antes de lo que venimos diciendo del texto de Hegel.

El arte, entonces, en la índole peculiar de su producción y de sus obras, *no* satisfaciendo *ya* la necesidad moderna, se ofrece a una consideración reflexiva, pensante y científica. Y por lo ya visto con respecto a las posibles objeciones a una relación entre arte y ciencia, la filosofía del arte hegeliana parte del supuesto de que la consideración reflexiva como tal puede ser una consideración científica. En este sentido, lo que deberíamos esperar del desarrollo de su estética, en las diversas partes y estratos de la misma, no sería otra cosa que la exposición de una ciencia tal.

Todo lo cual supone que aunque distintas del pensamiento o del concepto puro, las obras de arte son, sin embargo, “un desarrollo del concepto a partir de sí mismo, una alienación en lo sensible, el poder del espíritu pensante”⁶², el cual radica “no ya sólo en la aprehensión de *sí mismo* en su forma peculiar en tanto que pensar, sino igualmente en reconocerse en su *enajenación* en el sentimiento y en la sensibilidad, en el concebirse en su otro, al transformar en pensamiento a lo alienado y de este modo reconducirlo a sí”⁶³. El pensamiento o la ciencia constituyen así la instancia en que se verifica o se reconoce al arte en su verdad. Mas no como pensamiento puro, eso lo sabemos, pues él es tan sólo una de

⁶¹ *Ibíd.* Las cursivas son nuestras.

⁶² *Op cit.*, p.15.

⁶³ *Op cit.*, p 16.

las formas del espíritu y no la forma suprema. Pero “tampoco ya” como “mero ente material”, sea piedra, planta o, en general, mera vida orgánica, pues “en la obra de arte lo sensible mismo es algo ideal”; no lo ideal del pensamiento, pues al mismo tiempo se da exteriormente como cosa.

Ahora bien, la consideración científica del arte *ya no* puede hacer de la *idea* el punto de partida de su tratamiento⁶⁴. Y, si la época moderna exige incluso para el arte un tratamiento empírico, ofreciéndole a una “filosofía del arte las pruebas y confirmaciones tangibles en cuyo detalle histórico la filosofía no puede entrar”⁶⁵, la verdad es que un concepto filosófico de lo bello sólo es posible “aunando la universalidad metafísica con la determinidad de la particularidad real”⁶⁶. Dicho de otra manera, la filosofía del arte, no es metafísica abstracta en la medida en que el arte no puede ser vaciado de su *contenido*. Pero el contenido, que es lo *interno* de la obra de arte y que se da solamente *a través de lo externo*, tampoco se deja apresarse mediante una historia del arte o mediante una teoría del arte cuya *tarea y vocación* es “la evaluación estética de la obra de arte individuales y el conocimiento de las coyunturas históricas que condicionan exteriormente la obra de arte”⁶⁷. Si el primer tratamiento se hace un concepto vacío del arte, el segundo en cambio, lo determina empíricamente, exteriorizándolo y volviendo imposible la recuperación universal de su contenido. Es sólo por este último que el arte consiste en algo común a todos los hombres y posibilita su reconocimiento general. Entonces, en la medida en que la filosofía de arte tiene por objeto la unificación de ambos tratamientos, ella es capaz de reconocer en la obra de arte cierta *solución* a la oposición entre ambos puntos de vista y, en general, cierta *solución* a las agudas antinomias modernas.

Qué sea este fin “superior” (así lo llama Hegel) encomendado al arte y cuál sea su alcance, lo diremos enseguida a propósito del segundo pasaje de la *Introducción* que nos hemos reservado, momento en el cual el diagnóstico sobre lo moderno, como momento en

⁶⁴ Así, por ejemplo, el punto de partida de Platón, pues “aunque se tome a Platón como base y guía, *ya no podemos* sin embargo contentarnos con la abstracción platónica (...) pues *la falta de contenido* de que adolece la idea platónica *ya no satisface* las necesidades filosóficas, más ricas, de nuestro espíritu actual”. *Op cit.*, p.21. Las cursivas son mías.

⁶⁵ *Op cit.*, p.20.

⁶⁶ *Ibíd.*

⁶⁷ *Ibíd.*

que la conciencia humana es el teatro de “la más enconada contradicción”, Hegel emplaza al arte en el reino de los fines.

Este emplazamiento es, en todo caso, el fruto de una pregunta con la que se abre toda una sección de la *Introducción* consagrada al “concepto de lo bello artístico”⁶⁸, a saber: “¿de dónde derivamos tal concepto?”. En la medida en que este emplazamiento hace parte de la respuesta a esta pregunta bajo el subtítulo “Representaciones usuales del arte”⁶⁹, este emplazamiento se hace escuchar, en principio, en este preciso contexto. Lo que amerita una atención especial.

b) La estética hegeliana y su precipitación.

Tras la pregunta por la *derivación* Hegel se pregunta por la posibilidad de que la filosofía del arte, en tanto que disciplina filosófica, pueda preguntar por un objeto autónomo. O de otra manera: si acaso la estética, *como filosofía del arte*, puede *tener un objeto, uno que sea suyo*⁷⁰. Esta sería, en principio, una dificultad epistemológica propia de las llamadas “ciencias del espíritu”, vale decir de aquellas en la que el objeto es *producido por la actividad del espíritu*. Pero dado que, por su parte, el método filosófico ha de poder probar que su objeto es verdadero y necesario, tendrá la dificultad de que dicho objeto se *convierte inmediatamente en presupuesto*, y por lo mismo, en *mera hipótesis*. ¿Por qué? Porque toda disciplina filosófica particular hace parte del proceso de “la filosofía en su conjunto” quien es la que en definitiva le suministra su propio objeto. “Para mostrar la necesidad de nuestro objeto, lo bello artístico, habría que probar que el arte o lo bello son un *resultado de algo previo* que, considerado según su verdadero concepto, conduce con necesidad científica al concepto de arte bello. Ahora bien, puesto que queremos *partir del arte* y tratar en su esencia de *su* concepto y de la realidad del mismo, *pero no de los antecedentes a ésta según su propio concepto*,

⁶⁸ Cfr. *op cit.*, pp.21-52.

⁶⁹ Que corresponde al primer punto (“A”) de la tercera parte de la *Introducción* ya señalada. El segundo punto (“B”), “Deducción histórica del verdadero concepto de arte”, constituye el entorno de la tercera que nos reservamos comentar aquí.

⁷⁰ Remitimos a este respecto a dos trabajos de Jacques Derrida: “Fuera de libro (Prefacios)”, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975, pp.5-89. (*La dissémination*, Le Seuil, Paris, 1972) y “Párrergon”, *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp.27-153. (*La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978, pp. 19-168.).

el arte tiene para nosotros, como objeto científico particular, un presupuesto que escapa a nuestra consideración y que, en cuanto tratado científicamente como un contenido distinto, pertenece a otra disciplina filosófica”⁷¹.

Esta dificultad y su solución que Hegel va a llamar “lemática” se plantean entonces así: se trata de *partir filosóficamente* del arte, de su concepto y de la realidad del mismo, pero como objeto científico particular escapa a un tratamiento particular, pues está determinado por antecedentes cuyo contenido es objeto de otra disciplina filosófica, a saber, “un desarrollo enciclopédico de la filosofía en conjunto y de sus disciplinas particulares”. “Para nosotros —agrega Hegel enseguida— el concepto de lo bello y del arte es un presupuesto dado por el sistema de la filosofía”⁷². *Mientras tanto*, y en la medida en que es la disciplina filosófica *particular* considerada *aisladamente* la que debe asumir el concepto de arte, es preciso proceder “lemáticamente”. Precipitándose sobre su objeto, anticipándose de cierto modo a la anticipación, adelantándose a sus propios presupuestos, la filosofía (especulativa) del arte parece poder asegurarse aceleradamente su objeto. Tendríamos que reconocerle a la lógica especulativa la inminencia ontoteológica con la que grava el espacio de la filosofía, pero también y asimismo, reconocerle la celeridad con que debe proceder para contar, en el proceso mismo de su adquisición, con su propio objeto. De camino “hacia el objeto propiamente dicho” tan sólo una representación general del mismo: “Pero, puesto que aquí no podemos ocuparnos de este sistema y de la conexión del arte con el mismo, todavía no tenemos *científicamente* ante nosotros el concepto de lo bello, sino que lo dado para nosotros sólo son los elementos y aspectos del mismo, tal como se hayan y han sido previamente aprehendidos en la conciencia ordinaria en las diferentes representaciones de lo bello y del arte”⁷³.

⁷⁰ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.22s. Las cursivas son nuestras.

⁷² “Pues sólo la filosofía en su conjunto es el conocimiento del universo como si *una* totalidad orgánica que se desarrolla a partir de su propio concepto y que, en su a sí misma remitente necesidad que vuelve al todo en sí, se cierra sobre sí como *un* mundo de verdad. En la corona de esta necesidad científica cada parte singular es igualmente una conexión necesaria con otros campos. Un hacia-atrás del que procede así como un hacia-adelante hacia el que se impulsa en la medida en que genera de nuevo fructíferamente a partir de sí y permite que surja ante el conocimiento científico algo distinto”. *Op cit.*, p.23. Cfr. lo que dice Hegel a propósito de la exposición enciclopédica de la filosofía en G.W.F., Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Alianza, Madrid, 1997, § 1-18.

⁷³ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.23. De la *Enciclopedia*, este pasaje en el §18: “Del mismo modo que de una filosofía no puede darse una representación provisional y genérica, puesto que sólo el *todo*

Dicho de otra manera: la precipitación lematizada es aquí la posibilidad de poder contar con un objeto *antes* que haya sido constituido por el concepto. Esta posibilidad está dada por una *representación del objeto* que hace parte ya del elemento del concepto, pero sin el recorrido paciente y esforzado hecho por éste. En este sentido, esta precipitación no hace otra cosa que guardar anticipadamente el objeto en el concepto, la obra de arte en la filosofía.

Pero, esta precipitación, ella misma, es quizá también aquel esfuerzo del concepto por anticiparse a la *presuposición incondicionada de su objeto*, vale decir, a la posibilidad de que haya arte sin que ya haya todavía concepto. Como si la precipitación fuera el resultado de esta sobrepuja. Como si se tratase de un doble esfuerzo o una doble paciencia del concepto, en virtud de la cual el concepto *debe poder integrar* lo que con antelación *debe poder admitir*.

Debemos considerar al menos una de las representaciones usuales del arte, aquella que nos interesa aquí preferentemente y que instala el arte en el reino de los fines. Pero cabe que nos detengamos un momento en esta precipitación, en lo que en ella está en juego. Y lo que está en juego no es otra cosa que la posibilidad de *iniciar* el discurso filosófico sobre el arte. Y esto, como lo ha observado Derrida, porque “todo aquello por lo que comienza ya es un resultado, una *obra*, un efecto del salto del espíritu, un *resultare*”⁷⁴.

Pero sería preciso intentar aquilatar lo que puede significar este reponerse mediante una representación que, por sí misma, no puede alcanzar todavía el concepto de su objeto. Y esto porque hay en ella cierto indicio de saber *sin* saber todavía, o de que tan sólo habrá habido saber. Digamos que, por lo mismo, para Hegel (en la nota del § 3 de la *Enciclopedia*) “las representaciones pueden ser vistas como *metáforas* de los pensamientos y de los conceptos”. Como “metáforas”, las representaciones *todavía* mantendrán un vínculo sensible, por lo que no son *todavía* conceptos⁷⁵. Pero porque *todavía no* conceptos, las

de la ciencia es la exposición de la idea, así también su división sólo puede concebirse desde ella. La división, como la idea de la que ha de tomarse, es aquí algo que se anticipa. Ahora bien, la idea se hace patente como el pensar simplemente idéntico a sí mismo y este se hace patente igualmente como la actividad de ponerse ante sí y ser para sí, y, en este otro, estar sólo cabe sí”. G.W.F., Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas, op. cit.*, p.120.

⁷⁴ Jacques Derrida, *La verdad en pintura, op. cit.*, p. 37.

⁷⁵ En la segunda parte de este trabajo le dedicaremos mayor atención a la noción de metáfora en la *Estética*. Digamos aquí, con el objeto de preparar tan sólo un punto de interrogación, que Hegel va a entender la metáfora, de manera harto sumaria, como la *transferencia* del significado sensible al significado espiritual de una palabra. Por lo que, tal como se deja ver en lo recién dicho, su rendimiento será conceptual. Ahora bien,

representaciones son una forma de estar consigo mismo de lo inteligible, cuya identidad consigo sólo se da en el elemento del puro concepto. Por lo mismo, las representaciones todavía no pueden ofrecer la nitidez de un significado o el contenido neto de su contenido. “Ahora bien, por el hecho de tener representaciones, uno no conoce todavía su significado para el pensamiento, no conoce aún los pensamientos y conceptos de ellas. Y viceversa, tampoco es lo mismo tener pensamientos y conceptos que saber cuáles son las representaciones, intuiciones o sentimientos que le corresponden”⁷⁶. El recurso a la representación entraña, en este sentido, una comprensibilidad fácil, sea por *costumbre* o por *impaciencia*, que hace recaer sobre la filosofía todo el peso de la *incomprensibilidad* (*Unverständlichkeit*)⁷⁷. “Una parte de lo que se llama la *incomprensibilidad* de la filosofía —dice Hegel— tiene que ver con esto. La dificultad reside, por una parte, en la incapacidad (que es sólo *falta de costumbre*) de pensar abstractamente, esto es, de retener conceptos puros y de moverse entre ellos. En nuestra conciencia común los pensamientos se unen y contaminan con materiales sensibles y mentales corrientes y, al meditar, reflexionar y raciocinar, mezclamos los sentimientos, intuiciones o representaciones con pensamientos (en toda proposición con contenido meramente sensible, p.e. “esta hoja es verde”, se ha introducido ya categorías como *ser* y *singularidad*) Otra cosa es empero tomar los pensamientos mismos como objeto [*zum Gegenstande*], sin mezcla alguna. — La otra parte de la incomprensibilidad [de la filosofía] es la impaciencia por querer tener ante sí, bajo la forma de la representación, aquello que tenemos en la conciencia como pensamiento y concepto. Se oye decir con frecuencia que uno no sabe qué es lo que se debe *pensar* bajo el concepto que se ofrece; pero [es que] bajo un concepto no se debe pensar otra cosa que el concepto mismo”⁷⁸.

Entre la costumbre y la impaciencia, la representación no ha alcanzado el hábito y la *paciencia del concepto*. Pero no ha dejado de alcanzar su elemento, pues no tiene lugar sin una conspicua determinación categorial. Nada de lo que la representación querría poder captar a

permanecerá *especialmente atento* a ciertas expresiones equívocas, “simbólicas” o metafóricas, así: *fassen, begreifen* y *Sinn*. Sin embargo, y esto será algo característico, una desatención, una inadvertencia, un olvido, serán algo característico para que tenga lugar el efecto metafórico. Ver *infra*, ANEXO 1: “Lo que no se nos ocurre pensar. Hegel y la metáfora”, pp. 138-146.

⁷⁶ G.W.F., Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, op. cit., p.103.

⁷⁷ Un poco más adelante, pero sobre todo en la segunda parte, vemos surgir la incomprensibilidad de cierto límite entre la filosofía y la verdad.

⁷⁸ G.W.F., Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, op. cit., p.103.

expensas del concepto lo hace sin su elemento⁷⁹. Sólo que la inercia de la costumbre o la precipitación de la impaciencia le impide aquel esfuerzo del concepto en cuya elemento ya no se ve otra cosa que no sea a él mismo. En la medida en que la representación está en el camino del concepto, pero más aún, en la medida en que el trabajo de una filosofía particular (aquí la filosofía del arte) *se sabe ya encaminada por él* como proceso entero de la filosofía, la representación es, si es posible decirlo, “inminencia” de concepto. Por lo mismo, la precipitación lematizada de la filosofía del arte enfilará su objeto hacia su concepto en el curso de su parcial pero completa exposición, la que no tendrá lugar sino en el conjunto de la filosofía: como un círculo dentro de otro⁸⁰. Con lo cual, la precipitación lematizada constituye menos un signo de la liberación del objeto artístico que su absoluta incorporación, quizás la poderosa denegación de su acelerada dispersión. Porque, ¿qué podría significar precipitarse para decir: *hay obras de arte*, allí donde la filosofía es la instancia de una aceleración imantada por su fin, o más exactamente, por aquello que constituye el *pensamiento idéntico consigo mismo* y por el cual sólo la filosofía es causa de sí misma? Desde que toda posible división es división de sí misma, no hay lugar para una representación que no se ofrezca dentro de ella misma. “Pues del mismo modo que de una filosofía no puede darse una representación provisional y genérica, puesto que sólo el *todo* de la ciencia es la exposición de la idea, así también su división sólo puede concebirse desde ella. La división, como la idea de la que ha de tomarse, es aquí algo que se anticipa. Ahora bien, la idea se hace patente como el pensar simplemente idéntico a sí mismo y este se hace patente

⁷⁹ Esto resultará decisivo en la noción hegeliana (especulativa) de la metáfora. Cfr. Anexo 1.

⁸⁰ En la *Enciclopedia* §15: “Cada parte de la filosofía es un todo filosófico, un círculo que se cierra en sí mismo, pero la idea filosófica se contiene allí (en las partes) bajo una determinidad particular o elemento. Y porque el círculo particular es en sí mismo totalidad, rompe también los límites de su elemento y funda una esfera ulterior. Por ello se presenta la totalidad como un círculo de círculos cada uno de los cuales es un momento necesario, de tal manera que el sistema de sus elementos propios constituye la idea total, la cual aparece también de este modo en cada círculo singular”. Derrida hace ver que el enunciado mismo de la circularidad es metafórico, es decir, forma una parte del todo. Pero a su vez es lo que enuncia el todo. Introduciéndose así “cierta indecisión de la estructura de inclusión que precipita en abismo”: “Metáfora orgánica, finalizada como un todo cuyas partes conspiran. Metáfora biológica además. Pero también es metáfora, en caso de serlo, para el arte y para la obra de arte. El todo de la filosofía, el corpus enciclopédico es descripto *como* un organismo vivo *o como* una obra de arte. Se lo representa a partir del modelo de una de sus partes que se vuelve entonces más grande que el todo del cual forma parte, del cual ella forma (una) parte”. Jacques Derrida, *La verdad en pintura, op. cit.*, p. 39.

igualmente como la actividad de ponerse ante sí y ser para sí, y, en este otro, estar sólo cabe sí”⁸¹.

Se debería poder entender entonces qué sea el objeto de arte *en los confines de una filosofía especulativa*, cuya inminencia ontológica *obliga* a precipitarse sobre un objeto que todavía no alcanza su concepto, donde cierto pensamiento del arte como el de André Breton⁸², por ejemplo, haya requerido la comparecencia de la estética especulativa para poder contener al objeto surrealista en los confines protectores del concepto. Quizá la aceleración del objeto artístico sea *contemporánea* con una filosofía cuya inminencia ontológica disponga aceleradamente, anticipadamente, la protección conceptual para dicho objeto, sin la cual éste quizá ya no podría constituirse fuera del *cercó* ontológico y onto-enciclopédico. Quizá por lo mismo, y precisamente *en las inmediaciones* del discurso hegeliano, Paul Celan reclame en su *Meridiano* otra aceleración para el poema, todavía más acelerada⁸³.

⁸¹ G.W.F., Hegel, *op. cit.*, p.120, §18. Tras señalar las tres partes en que se divide la filosofía (la lógica, la filosofía de la naturaleza y la filosofía del espíritu), Hegel advierte que esta división no consiste en yuxtaponer las partes, obliterando su estructura dinámica y circular. Si en el espíritu “siempre está la idea en cuanto está siendo para sí y deviniendo para sí. Una tal determinación, bajo la cual se presenta la idea, es al mismo tiempo un momento que fluye; por esta razón, cada ciencia particular ha de hacer al mismo tiempo estas dos cosas: conocer su contenido como objeto *que-está-siendo* e igualmente conocer en él su tránsito al círculo superior. La *representación* de la *división* tiene la imperfección, por tanto, de colocar las partes o ciencias particulares *una junto a la otra* como si fuesen únicamente algo estático y en su partición fuesen algo sustantivo como *especies*”.

⁸² Más adelante consideraremos más en detalle este alegato por el “objeto”, llevado adelante por Breton en esta conferencia de Praga de 1935. Que la apelación a la vigencia inestimable de la estética hegeliana sea capaz de salvaguardar el objeto surrealista de su caída en el *mero nombre* o en la *etiqueta* a partir de su imparable circulación, y que dicha salvaguarda libere la especificidad de dicho objeto sin reducir la variedad de sus *mecanismos* de expresión, todos ellos signados por una notable aceleración (el automatismo psíquico, la actividad crítico-paranoica, los *collages* y los *frottages*, los *ready-made*), debiera llamarnos suficientemente la atención acerca de las condiciones que posee la estética especulativa para presentar una recuperación espiritual y libre de la subjetividad a partir de sus productividad menos consciente. Que, además sea el elemento de la poesía lo que permita esta recuperación espiritual, debiera hacernos pensar en el tipo de configuración espiritual en la que se cruzan la plena libertad y la más inusitada aceleración. Ver “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, en André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1995. Ver también Pablo Oyarzún, *Anestésica del Ready-made*, ARCIS-Lom, Santiago, 2000.

⁸³ Esta otra aceleración tendría “quizás” que recorrer el camino del arte, camino, según Celan, “hacia la cabeza de Medusa y hacia el autómatas”. “¿Quizá —sólo pregunto—, quizás camina la poesía, como el arte, con un Yo olvidado de sí, hacia eso extraño y ajeno, y se pone —pero ¿dónde?, pero ¿en qué lugar?, pero ¿con qué?, pero ¿cómo qué? — otra vez en libertad. Entonces sería el arte el camino que la poesía tendría que recorrer —ni menos, ni más”. Paul Celan, *El Meridiano*, Intemperie, Santiago, 1997, p.16. Tendríamos que sopesar bien este adverbio: “quizás”. Especialmente si es *enviado* por (el tiempo o la temporalidad de) lo extraño y ajeno, aquí el largo camino del arte. Pero Celan también sabe que hay otros caminos, más cortos: “Lo sé, hay otros caminos, más cortos”. Sin embargo, y acaso ya sin saberlo, “también la poesía se nos adelanta a veces. La poesía, elle *aussi, brüle nos étapes*”. Paul Celan, *El Meridiano*, *ibíd.* Ver Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie*

De ahí que no dejemos de señalar aquellos gestos contemporáneos que ven en cierta aceleración del objeto del arte el rasgo más sobresaliente de una época que *finalmente* parece poder desvincularse de sus servicios inveterados⁸⁴. Sin embargo, y a este mismo respecto, intentamos concentrarnos aquí en aquella *heterogeneidad* del pensamiento del texto hegeliano capaz de suministrar los elementos que alteran el proyecto de constitución del objeto del arte. Esto en la medida en que esta *heterogeneidad* logra interrumpir el historicismo del arte, de su *ya no*, cuyos contornos hemos venido exponiendo *mediante* un *siempre ya* que corrompe su tono y su emplazamiento, que acelera vertiginosamente su venida, tal que el *ya no* del *arte* tenga lugar a su vez como *ya no mediante* el arte, o incluso, como *ya no arte*. Quizás de esta manera el texto hegeliano pueda ser leído desde *otra época*⁸⁵.

comme expérience, Christian Bourgois, Paris, 1986, pp.66ss. Ver Jean Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, PUF, Paris, 2001.

⁸⁴ A este respecto, vale la pena considerar los siguientes textos: “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger, en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003. Jacques Derrida, *La diseminación*, *op. cit.* Jean-Luc Nancy en “Portrait de l’art en jeune fille”, en *Le poids d’une pensée*, *op. cit.*, También en “La jeune fille qui succède aux Muses”, en *Les Muses*, *op. cit.*, pp.71-97. Philippe Lacoue-Labarthe, “Typographie” en *Mimesis des articulations*, Flammarion, Paris, 1983; también Philippe Lacoue-Labarthe, *La ficción de lo político*, *op. cit.*; también Philippe Lacoue-Labarthe, *L’imitation des modernes*, Galilée, Paris, 1986. Sergio Rojas, *Materiales para una historia de la subjetividad*, La blanca montaña, Santiago, 2001. Pablo Oyarzún, *Anestésica del Ready-made*, *op. cit.*, 2000.

⁸⁵ ¿Y qué decir, quizá *ya no* con Celan o acaso *ya, ya no*, qué decir de Heidegger, con quien deberíamos considerar lo que articula a la esencia de la técnica con la esencia (poética) el arte, en lo que habría de ser el cierre o la clausura de una época a partir del momento arcaico de su apertura y del envío de su tiempo? *Época y decisión* serán indisociables en un momento en que el tiempo, dándose a sí mismo en su entera disponibilidad e re-iterabilidad, da, al mismo tiempo, lo que *ya no* puede dar. ¿No tendríamos que leer acaso su *Introducción a la metafísica* (1935), allí donde la *pregunta por el ser*, traída desde *Ser y Tiempo* (1927) y ya concernida por su consabida determinación trascendental, es determinada como reiterabilidad, mecanicidad o repetición del “olvido”? Momento, se sabe, en el cual cierto recurso al historicismo (y a la política cultural del cual es solidario) traza una *arraigante apertura temporal* cuya declinación constituye, *al mismo tiempo*, el envío epocal de su apertura. Pero también, momento del arte, en la medida en que esta apertura y clausura epocal lleva en sí el nombre del arte, vale decir, en el tiempo de su acendrada determinación (por la) técnica, el arte parece poder hallarse a sí mismo en su originaria esencia poética. ¿No habíamos señalado ya la relación entre arte e historicidad? A este respecto, ver tercera parte.

Capítulo 2: Modernidad, contradicción y disolución.

a) La omni(uni)lateralidad reflexiva y la tarea filosófica de la mediación sensible.

Se trata de “las representaciones usuales del arte”, pero aquí sólo dentro del tercer tipo de representación, aquella del “fin del arte”, de su *Zweck*, dentro de la cual extraigo un pasaje de la Introducción a la *Estética*. Tres momentos del fin del arte⁸⁶: el primero más objetivo que subjetivo (“el principio de la imitación de la naturaleza”), el segundo más subjetivo que objetivo (“la estimulación de ánimo”), y el tercero a la vez objetivo y subjetivo (“el fin sustancial superior”), donde el fin del arte será el “desvelar la *verdad* en forma de configuración artística sensible”, “representar aquella oposición reconciliada”, detentando “su fin último en sí, en esta representación y este desvelamiento mismos”⁸⁷. Teniéndose el arte a sí mismo como su propio fin en relación con la verdad, como reconciliación entre ésta y su desvelamiento sensible, es decir como representación sensible, el fin del arte es llevado más allá de la órbita moral, sin ninguna subordinación a ésta.

Sin embargo, en el curso de este reconocimiento de un arte que reconcilia *desde sí mismo*, como su propio fin, Hegel va a separar “el fin sustancial superior” del fin moral. Cuestión que lo conduce, en un primer término, a considerar la moral como fin superior. Momento dentro del cual observa Hegel que lo característico del “moderno enfoque moral” es que “parte de la firme oposición entre la voluntad en su universalidad espiritual y su

⁸⁶ No está demás insistir sobre la *triplicidad dialéctica* que tan a menudo perdemos de vista, acaso por querer ser llevado por la “verdad” de la argumentación. Con respecto a esta triplicidad, ver “Fuera-de-libro (Prefacios)” en Jacques Derrida, *La diseminación*, *op. cit.*, pp.35ss.

⁸⁷ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.44. Contra Platón y su determinación política del arte, Aristóteles sería el primero en reivindicar sus fines propios. Sabiendo que como tales “fines”, podríamos recusar lo “propiedad” de los mismos, creemos distinguir al menos tres fines del arte en su *Poética*: *fin estético* en cuanto la representación artística es tomada en función de la belleza de la forma; *fin ético* en cuanto la representación artística es tomada en función de la excelencia del carácter; y *fin teórico*, en cuanto la representación artística es tomada en función del conocimiento. Que allí mismo Aristóteles siga llamando arte a lo que no sólo no representa algo sino que más bien *ya no* representa nada (a lo que place por —mediante— el color o por —mediante— la ejecución), es mínima señal al menos de su falta de fin. Visto desde esta señal mínima, *por medio de la cual (día)* la representación artística es siempre un parpadeo o una ceguera entre dos momentos de visión, tales fines del arte podrían ser tenidos como su prematura cancelación filosófica. A este respecto, ver Alain Badiou, *Condiciones*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.

Siempre que se hable en este trabajo acerca de la pérdida de la experiencia *mediante (día)* el arte querríamos aludir a este doble efecto de *ceguera* y de *nombre*. Quizá sea esta toda la cuestión.

particularidad natural sensible, y no consiste en la mediación completa entre estos dos datos opuestos, sino en su lucha entre sí, que implica la exigencia de que, en su conflicto con el deber, los impulsos deberían ceder ante éste”⁸⁸. En este punto de inflexión moderno de la oposición entre la ley moral y los impulsos, punto inflexible desde que los impulsos deberían ceder ante el deber, punto en que la oposición se presenta sin mediación, Hegel pasa a considerar, más allá del “reducido ámbito de la acción moral”, toda una serie de antinomias “en absoluto inventadas por el ingenio de la reflexión o el enfoque escolástico de la filosofía” y que, si bien siempre han inquietado a la conciencia humana, habría sido “la cultura moderna la que por primera vez las ha desarrollado en su máxima acritud y las ha elevado a la cima de la más enconada contradicción”⁸⁹.

La formación espiritual, el entendimiento moderno producen en el hombre esta oposición que hace de él mismo un anfibio, pues ahora tiene que vivir en dos mundos que se contradicen, de modo que ahora la conciencia también deambula por esta contradicción y, arrojada de un lado para otro, no puede satisfacerse para sí ni en uno ni en otro. Pues, por una parte, vemos al hombre prisionero de la realidad efectiva común y de la temporalidad terrena, agobiado por la necesidad y la miseria, acosado por la naturaleza, enredado en la materia, en fines sensibles y en su disfrute, dominado y arrastrado por impulsos naturales y pasiones; por otra parte, se eleva a ideas eternas, a un reino del pensamiento y la libertad, se da en cuanto voluntad leyes y determinaciones universales, despoja al mundo de su animada, floreciente realidad efectiva, y la disuelve en abstracciones [*löst sie zu Abstraktionen auf*], pues el espíritu ahora únicamente afirma su derecho y su dignidad en la ausencia de derechos y en el maltrato de la naturaleza, vengándose de la miseria y la violencia que ésta le ha hecho experimentar. Pero para la cultura moderna y su entendimiento esta discrepancia entre vida y conciencia va acompañada de la exigencia [*die Forderung*] de que una tal contradicción se disuelva [*sich auflöse*]. Sin embargo, el entendimiento no puede evitar la fijeza [*der Festigkeit*] de las oposiciones; la solución [*die Lösung*] resulta por ello para la conciencia un mero *deber-ser*, y el presente y la realidad efectiva se mueven sólo en un desasosegante ir de acá para allá que busca una reconciliación sin encontrarla. Surge así, pues, la cuestión de si tal *omnilateral* [*allseitiger*] oposición radical, que no va más allá del

⁸⁸ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit p.42.

⁸⁹ Se trata de la “escisión y contraposición radicales entre lo que es *en y para sí* y lo que es realidad y ser-ahí externos. Tomada de modo enteramente abstracto, es la oposición de lo universal que es fijado para sí frente a lo particular del mismo modo que esto lo hace por su parte frente a lo universal; más concreta aparece en la naturaleza como oposición de la ley abstracta frente a la abundancia de los fenómenos singulares, para sí también peculiares; en el espíritu como lo sensible y lo espiritual en el hombre, como la lucha del espíritu contra la carne, del deber por el deber, del frío precepto, con el interés particular, el ánimo ardiente, las inclinaciones y los impulsos sensibles, lo individual en general; como la rígida oposición entre la libertad interna y la externa necesidad natural; más aún, como la contradicción del concepto muerto, en sí vacío, con respecto a la plena vitalidad concreta; de la teoría, del pensar subjetivo, frente al ser-ahí objetivo y la experiencia”. *Op. cit.*, p.43.

mero deber-ser y del postulado de la disolución [*Postulat der Auflösung*], es en general lo en y para sí verdadero y el supremo fin último. Si la cultura en general ha caído en semejante contradicción, la tarea de la filosofía consiste en la superación de las oposiciones, es decir, en mostrar que ni la una en su abstracción ni la otra en semejante unilateralidad [*Einseitigkeit*] poseen la verdad, sino que son lo que se autodisuelve [*Sichselbstaflösende*]; que la verdad sólo se halla en la reconciliación y mediación de ambas, y que esta mediación no es un mero postulado [*bloÙe Forderung*], sino lo en y para sí consumado y que continuamente se está consumando. Esta visión concuerda inmediatamente con la creencia y la voluntad ingenuas, las cuales siempre tienen ante la representación esta oposición disuelta [*aufgelösten Gegensatz*], y en la acción se la plantean y ejecutan como fin. La filosofía sólo procura la penetración pensante en la esencia de la oposición en la medida en que muestra cómo sólo es verdad la disolución de la oposición [*was Wahrheit ist, nur die Auflösung desselben ist*], y ciertamente no de un modo tal que ésta y sus lados no sean *en absoluto*, sino que sean en reconciliación⁹⁰.

Momento moderno de la oposición entre “lo que es *en y para sí* y lo que es realidad y ser-ahí externos”. Extrema oposición entre la *conciencia* y la *vida* como pura producción del entendimiento moderno, la que, además es acompañada por “la exigencia” (*die Forderung*) de su *disolución* (*Auflösung*). Siendo inevitable para el entendimiento la *fijeza* (*Festigkeit*) de las oposiciones así como la *exigencia* de su *solución* (*Lösung*), tal *exigencia* queda convertida en un puro deber-ser. La *Lösung* es tan sólo un *postulado* (*Postulat*) de la razón abstracta, en virtud de la cual la contradicción no se resuelve más que en el elemento de la representación⁹¹. Ante tal situación reflexiva de la cultura, la filosofía tiene como tarea superar las oposiciones, en mostrar que cada uno de los términos opuestos en su *unilateralidad* (*Einseitigkeit*) “son lo que se *autodisuelve* [*Sichselbstaflösende*]”, que la verdad estriba en la mediación, que esta mediación

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ Lo que da lugar a la *conciencia ideológica* que para Marx tendrá tantas consecuencias. Y en las inmediaciones, si es que no en el núcleo de esta conciencia ideológica (estamos pensando en Slavoj Žižek sobre todo), quizás se deba hacer la genealogía de la palabra *Lösung*, de sus múltiples concatenaciones semánticas, entre ellas: *Auflösung* (disolución), *Erlösung* (absolución o redención) y, también *Endlösung* (solución final). Una mirada de reojo al debate sobre la *cuestión judía* (*Judenfrage*) durante el siglo XIX y en un texto de Marx, testigo de esta cuestión, a propósito de *La cuestión judía*, libro de Bruno Bauer: “Cómo, pues, resuelve [*löst*] Bauer la cuestión judía? ¿Cuál es el resultado? El formular un problema es su solución [*Lösung*]. La crítica de la cuestión judía es la respuesta a esta cuestión. Y el resultado, resumido, el siguiente: Antes de poder emancipar a otros, tenemos que empezar por emanciparnos a nosotros mismos. La forma más rígida de la antítesis entre el judío y el cristiano es la antítesis religiosa. ¿Cómo se resuelve [*löst*] una antítesis? Haciéndola imposible. ¿Y cómo se hace imposible una antítesis religiosa? Aboliendo [*aufhebt*] la religión.” Y un poco más adelante: “La crítica de la emancipación política misma era, en rigor, la crítica final [*schliessliche*] de la cuestión judía y su verdadera disolución [*Auflösung*] en el ‘problema general de la época’”. Karl Marx, “Sobre la cuestión judía”, en *La sagrada familia*, Grijalbo, México, 1967, pp. 17 y 19. Traducción parcialmente modificada. Ver también Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, México, 1992. Algo decimos aquí de la temprana relación entre Hegel y el judaísmo, entendido éste bajo el respecto de la hostilidad. Ver: p.107, notas 402 y 403; p. 98 nota 385 y p. 134.

no es una *mera exigencia* (*bloÙe Forderung*), que más bien es “lo en y para sí consumado y que continuamente se está consumando”. La filosofía procura la *penetración pensante en la esencia* de la oposición, en su verdad como su disolución, en la mediación de sus lados.

El arte es, en cierto sentido, un fármaco contra la reflexión moderna y su omni(uni)lateral⁹² predominio. Por un lado, esto es, por el lado de su supremo fin, el arte está llamado a contener la prepotencia de la reflexión salvándola de las álgidas contradicciones generadas por su misma autoproducción. El arte, por decirlo así, procura la sensibilidad de la razón. Por otro lado, por el lado de su fin o de su término, el arte ya no es lo que fue antaño (“la índole peculiar de la producción artística y de sus obras *ya no satisface* nuestra necesidad suprema, *ya no podemos* venerar y adorar las obras de arte como tocadas por la divinidad”), aunque “tampoco ya” es mero ente material (el arte es “un desarrollo del concepto a partir de sí mismo, una alienación en lo sensible, el poder del espíritu pensante”), por lo que ya hace parte del elemento espiritual la reflexión moderna, por lo que el arte es en cierto modo un fármaco que en el elemento de la razón misma es capaz de disolver el término unilateral de su acendrado egotismo. Si el fin del arte, en tanto que reconciliación entre la verdad y su representación sensible, consiste en la “disolución de la consideración reflexiva”, es que el arte, en la época misma de su final fin, es signo sensible de reconciliación entre la reflexión y la realidad efectiva. Hegel dirá que el arte es uno de los términos medios “que disuelven y reconducen a unidad aquella oposición y contradicción entre el espíritu que se apoya abstractamente en sí y la naturaleza —tanto la que se manifiesta exteriormente como al interior del sentimiento y del ánimo subjetivos—”⁹³.

Pero esta recuperación del mundo en la *verdad* de su experiencia sensible, de su recuperación como *representación* sensible; esta sutura de una experiencia de separación dramatizada por la época de la reflexión moderna; tiene un horizonte de inscripción más amplio y explica la enorme dificultad de una posible mediación del arte. Este horizonte corresponde al decurso de una *historia de la subjetividad* que se remonta a los comienzos del

⁹² Esta formulación omni(uni)lateralidad, cuyas expresiones denotan por separado aspectos opuestos *Allseitigkeit* (por todos lados, universal) y *Einseitigkeit* (de un lado, unilateral), los tomo aquí conjuntamente por querer indicar la *global unilateralidad* de la cultura reflexiva, sea tanto del lado del sujeto como del lado del objeto.

⁹³ Cfr. G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.44.

arte, en Oriente, y particularmente en Egipto, pero que cristaliza decisivamente con la religión cristiana occidental, en cuya época la cultura reflexiva moderna europea expresa una radicalización y un cambio de época⁹⁴. Ésta última, la época moderna, o más exactamente *la subjetividad moderna*, no hará más que finalizar un proceso que, en lo que respecta al arte, ya había comenzado su proceso terminal con el advenimiento del cristianismo⁹⁵. En este sentido, toda posible mediación sensible confiada al arte debía contar con toda una historia marcada por el agotamiento de dicha mediación. De la historia del arte cristiano a la historia del arte moderno, se trata de la historia de la declinación de lo externo-sensible⁹⁶. La *mediación* sensible, por tanto, es *ahora tarea de la filosofía*⁹⁷.

La evaluación hegeliana del pensamiento moderno del arte tiene que ver precisamente con esta cuestión. Especialmente cuando se trata del pensamiento filosófico. Y dentro de estos, como veremos enseguida, en primer lugar la filosofía de Kant, de la que en primera instancia Hegel dirá lo siguiente: “la filosofía kantiana no sólo sintió la urgencia de este punto de unión [aquél entre el espíritu que se apoya abstractamente en sí y la naturaleza], sino la que también lo reconoció y lo llevó ante la representación determinadamente”⁹⁸. En Kant tendrá lugar una solución a la *hostilidad* (*Feindschaft*) del pensamiento contra la naturaleza. Pero, la misma exigencia de la mediación sensible como mediación real, no le dejará pasar a Kant su solución subjetivista. La solución a la hostilidad aparecerá como una solución en la unilateralidad de *lo uno*. Menos aún cuando, Fichte, después de él, “cuya filosofía es el acabamiento y, principalmente, una exposición más consecuente de la filosofía kantiana”⁹⁹, es el antecedente directo de la ironía romántica, cuya radicalización subjetivista, es la expresión más acendrada de un arte no ya sólo enteramente subsumido por la reflexión, sino que sobre todo, de una reflexión enteramente

⁹⁴ Gonzalo Portales en su Libro sobre Nietzsche (cfr. *op. cit.*), pero también en otros escritos (por ejemplo en *Poética de la infinitud*, *op. cit.*), ha sostenido la estrecha articulación entre la historia de la subjetividad y la problemática del nihilismo europeo tal y como ha tenido lugar en las discusiones del idealismo alemán de fines del siglo XVIII y del siglo XIX.

⁹⁵ Ver a este respecto la segunda parte. Cfr. Sergio Rojas, *Imaginar la materia*, Editorial ARCIS, Santiago, 2004.

⁹⁶ A esta historia de la sensibilidad coextensiva con la historia de la subjetividad, corresponderá al desarrollo de tres artes particulares (la pintura, la música y la poesía) y cuya mayor o menor relevancia será signo de la mayor o menor incidencia de lo sensible-externo. Ver tercera parte.

⁹⁷ Reconoceremos la importancia de este *ahora* en la tercera parte.

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, III, FCE, México, 1997, p.460.

individualizada en el vacío formalismo del yo. Por ello, al menos, se podría decir que, visto el problema del arte desde el conjunto de la historia de la subjetividad, Hegel le asigna a la filosofía kantiana un lugar ambiguo: de un lado, es el comienzo del concepto filosófico del arte que, como concepto, implica un correcto aquilatamiento del carácter intermediario de su objeto al interior de las oposiciones que traccionan la moderna existencia humana. De otro lado, la conciliación kantiana reservada al arte será sólo subjetiva. En este sentido, quizás se pueda decir que si la filosofía del sujeto kantiana aparece como un intento de respuesta a una historia de la subjetividad que transita, de acuerdo a su movimiento más acendrado, hacia su infinita y abstracta dispersión, es también un impulso hacia este mismo proceso. Por *uno de su lados*, al menos, el subjetivismo kantiano haría ya parte de ese movimiento omni(uni)lateral. Movimiento, como tendremos la ocasión de reconocer, es también el de cierta *hostilidad absoluta*¹⁰⁰. Ahora bien, puesto que la filosofía kantiana no podrá resolver las antinomias modernas que sin embargo trata, será Schiller el que represente para Hegel la ejemplaridad de lo que deba ser el comienzo decisivo de su superación. Schiller será quien encamine al arte por el camino de la ciencia. Pero no nos adelantemos.

b) De Kant a Schiller o de lo que a partir de este último se alcanzó¹⁰¹.

Lo que sabemos, por ahora, es que sólo podemos saber reflexivamente lo que es la apariencia artística, por lo que debemos seguir todo el trazado representacional del arte, vale decir, de su objeto, hasta haber ganado una completa *exposición filosófica* de su concepto. Mientras tanto, y esto también lo sabemos, deberíamos poder permanecer en la *representación* del arte, procurando pasar de su comprensión usual en lo común de la cultura reflexiva, a una comprensión de su *necesidad interna* tal y como, dentro de esta misma cultura reflexiva,

¹⁰⁰ Nos arriesgaremos a ver bosquejarse esta hostilidad absoluta en el texto estético hegeliano, y esto con al menos algunos de los alcances que tiene su formulación en el texto de Derrida *Políticas de la amistad*, especialmente a su capítulo 5: “La hostilidad absoluta”. Cfr. Jacques Derrida, *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*, *op. cit.*.

¹⁰¹ En este punto nos servimos en no poca medida del texto de Philippe Lacoue-Labarthe ya citado (“L'imprésentable”, *op. cit.*) en lo que concierne a cierto privilegio hegeliano otorgado a Schiller (cfr. pp. 59-649).

ha tenido lugar en la filosofía, la que sólo salvando radicalmente la oposición antes mencionada, habría podido comprender su propio concepto y con ello también el concepto de la naturaleza y del arte. Lo que sucede tan sólo después de Kant. Con Schelling, con quien la ciencia *alcanzó* “su perspectiva absoluta”¹⁰². Pero, sobre todo, con Schiller, con quien pudo alcanzar Schelling lo que alcanzó.

En todo caso, si es con Kant en quien hay que reconocer “la absolutidad de la razón en sí misma, que constituyó el punto de inflexión de la filosofía de la época moderna, este punto de partida absoluto”¹⁰³, dicha inflexión no habría sino ido a rematar en aquellos pensamientos que, después de Fichte, hacen de la ironía el motivo central del arte¹⁰⁴. Destacará aquí Friedrich Schlegel¹⁰⁵.

Sin embargo, en la medida en que la enunciación del problema del arte se nos aparece como el problema de la *representación* que ya no es sino la *única experiencia posible* del arte en la época de su fin, y que, además, es como un objeto tal que el arte es una de las mediaciones entre naturaleza y espíritu, será el *estatuto de esta representación* la que nos revele en qué medida es y en qué medida no es una *solución* a las antinomias modernas generadas por el predominio de la omni(uni)lateral razón moderna.

Ahora bien, Hegel no se demorará en decir que “Kant reincidió en la irreductible oposición entre pensamiento subjetivo y objetos objetivos [*objektiven Gegenstände*], entre universalidad abstracta y singularidad sensible de la voluntad”¹⁰⁶. Habiendo escindido lo teórico de lo práctico “no lo quedaba más que la expresión de la unidad sólo en forma de ideas subjetivas de la razón a las que no podía probarse una realidad efectiva adecuada”¹⁰⁷. De esta manera y a pesar de que haber podido hacer de la representación el lugar en que la contradicción se reconcilia, Kant permanecería confinado en la subjetividad sin poder

¹⁰² G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.49.

¹⁰³ *Op. cit.*, p.44.

¹⁰⁴ La consideración por parte de Hegel del pensamiento de Fichte y de los románticos tempranos los trataremos en un punto aparte. Ver el tercer capítulo de esta primera parte.

¹⁰⁵ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, pp. 44-53.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p.44s.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p.45.

alcanzar una objetividad conceptual¹⁰⁸, vale decir, sin poder alcanzar una solución efectivamente real de la contradicción¹⁰⁹.

Porque en su *Crítica de la facultad de juzgar* Kant considera los objetos bellos de la naturaleza y el arte desde el punto de vista del enjuiciamiento subjetivo; porque en el juicio teleológico sobre lo vivo no se reconoce la naturaleza objetiva del objeto, expresándose sólo un modo subjetivo de la reflexión; porque el juicio estético surge de un acuerdo entre las facultades cognoscitivas (el libre juego entre el entendimiento y la imaginación) que refieren el objeto al sujeto, es lo que, de partida, marca la unilateralidad del punto de vista kantiano. Ahora bien, la lectura de la *Crítica de la facultad de juzgar* de parte de Hegel se organizará en relación con cuatro temas, todos los cuales ponen en escena un motivo central para Hegel, a saber, que la representación artística tiene lugar sin arreglo *inmediato* a concepto¹¹⁰: 1) En cuanto al *interés desinteresado del juicio estético*, se establece la subsistencia libre del objeto externo: “El juicio estético deja que lo dado externamente *subsista libremente para sí* y se origina en un placer que el objeto [*Objekt*] satisface por sí mismo, pues es un placer que

¹⁰⁸ “En cuanto todo gira en torno a nuestras determinaciones y no a la cosa en sí, a lo *verdaderamente objetivo*, la filosofía kantiana recibe el nombre de idealismo”. Cfr. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, III, *op. cit.* 431. (La cursiva es nuestra). Y un poco más adelante, prosiguiendo con la cuestión del idealismo, pero esta vez, considerando la refutación kantiana del idealismo empírico o material de Berkeley, Hegel va a insistir en lo anterior pero de una manera que conecta con Fichte (y acaso más allá, con Husserl): “[Kant] No se pregunta si estos conocimientos son o no son verdaderos en y para sí, con arreglo a su contenido; todo el conocimiento se mantiene dentro de la subjetividad y, *al otro lado* [esta cursiva es nuestra] se halla, como algo exterior, la *cosa* en sí. Este algo subjetivo es, sin embargo, concreto de suyo: ya las categorías determinadas del entendimiento pensante son concretas; pero aún [y es aquí donde las *Lecciones* de 1825-26 pasan a considerar la filosofía de Fichte] lo es más la experiencia, la síntesis de lo sentido con la categoría”. Cfr. *op. cit.*, pp 432s, ver nota 27.

¹⁰⁹ No muy lejos del horizonte hegeliano de esta erradicación de todo sustancialismo del sujeto, dice Lacoue-Labarthe: “El ‘cogito kantiano’, el asunto es bien conocido, es un cogito vacío”. En *L’absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 43. Y será precisamente esto, la “problemática del sujeto impresentable a sí mismo y esta erradicación de todo sustancialismo”, lo que, según Lacoue-Labarthe, recibirá el romanticismo “como su cuestión más difícil y – quizás- la más intratable” *Ibid.* Hagamos notar entonces que, en despecho de la solución a la contradicción buscada por Hegel, todo indicaría, según Lacoue-Labarthe, que ya en su Tercera Crítica, Kant habrá acentuado el hiato introducido en el corazón del sujeto, por lo que “en vano” habrá acentuado “la voluntad de sistema”. *Op. cit.*, p.46.

¹¹⁰ El juicio estético, no surgiendo ni del entendimiento (facultad de los conceptos), ni de la intuición sensible (en su multiplicidad), surge del libre juego entre el entendimiento y la imaginación. Acuerdo de las facultades cognoscitivas en las que es referido el objeto al sujeto y a su sentimiento de placer y agrado. Vale decir, presencia de una *representación como afección*. Dicho en palabras de Kant: “Toda relación de las representaciones, aún de las sensaciones, puede, empero, ser objetiva (y entonces significa ella lo real de una representación empírica); únicamente no lo es la relación con el sentimiento de placer y displacer, por medio de la cual nada es designado en él, sino en la cual el sujeto se siente a sí mismo tal como es *afectado* por la representación”. Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila, Caracas, § 1, p.121. La cursiva es nuestra.

permite que el objeto [*Gegenstande*] tenga su fin en sí mismo”¹¹¹. 2) En cuanto a que *lo bello es lo que se representa sin concepto*, se establece la posibilidad de la validez universal del objeto sin una inmediata determinación conceptual. Ajeno a cualquier subsunción conceptual del objeto singular (*einzelnen Gegenstandes*) que le suministre universalidad, “lo bello debe despertar inmediatamente [*unmittelbar*] un agrado universal sin semejante referencia”¹¹². Lo que significa para Hegel que “no llegamos a ser conscientes [*nicht bewußt werden*] del concepto y de la subsunción bajo el mismo, y no permitimos la separación del objeto singular [*einzelnen Gegenstandes*] y el concepto universal [*allgemeinen Begriffs*] que si no se da en el juicio”¹¹³. 3) En cuanto a la *conformidad a fin de lo bello*, se establece que “se percibe en el objeto [*Gegenstande*] sin representación de su fin”¹¹⁴. 4) En cuanto a que lo bello es reconocido sin concepto *como objeto de un agrado necesario*.

“Lo que en todas estas proposiciones kantianas encontramos —dice finalmente Hegel— es una inseparabilidad de lo en nuestra conciencia presupuesto como escindido. Esta separación se encuentra superada en lo bello mediante la perfecta interpenetración de lo singular y lo universal, fin y medio, concepto y objeto”¹¹⁵. Se trataría, entonces, ya no precisamente de una subsunción de lo particular en el concepto, sino de una “concordancia

¹¹¹ Lo que quiere decir que la *afección* es entendida como *objeto propiamente tal*. Por ello, gustar no es nunca consumir. Nunca está *inclinado* a favor de su objeto. El gusto deja ser a su objeto. Demanda un juicio puro de gusto. El más mínimo asomo de nuestro interés en el objeto, por ejemplo el interés en su existencia, demostraría que no se trata ya de un *puro* objeto bello.

¹¹² *Ibíd.* En otras palabras: la complacencia en el objeto debe poder estar fundada en algo que también se pueda suponer respecto de cualquier otro, sin apelar a un concepto que determine previamente dicho fundamento. El juicio del gusto tiene la *pretensión de una universalidad subjetiva*. En este sentido, cuando se llama a un objeto bello “créese tener para sí una voz universal y se pretende la adhesión de todos”. Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, *op. cit.*, p. 133. No que el juicio del gusto postule el acuerdo de todos, sino que “sólo atribuye a cada cual este acuerdo como caso de la regla de la que espera confirmación, no a partir de conceptos, sino de la adhesión de otros”. *Ibíd.* Debe entenderse esta voz universal como “sólo una idea” Y, como se sabe, una idea de razón no puede llegar a ser conocimiento porque no tiene concepto (de lo suprasensible). Para un concepto así no puede haber nunca una intuición apropiada. O dicho en otros términos: la *afección* es entendida como la (mera) idea de una universal *afección*.

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ *Ibíd.* En un pasaje de su tercera *Crítica* Kant dice que “lo que constituye a la complacencia que, sin concepto, juzgamos universalmente comunicable y, con ello, al fundamento de determinación del juicio del gusto, no puede ser otra cosa que la conformidad a fin subjetiva en la representación de un objeto, sin fin alguno (ni objetivo ni subjetivo) y, consecuentemente, la *mera forma* de la conformidad a fin en la representación por la que nos es *dado* un objeto, en la medida en que somos conscientes de aquella”. Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, *op. cit.*, p.137. Lo que también se puede decir así: la *afección*, que es entendida como *mera forma* de la conformidad a fin, nos da un objeto sí y sólo sí somos *conscientes* de nuestra diferencia con la naturaleza.

¹¹⁵ Cfr. G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.47.

en la que lo particular mismo es conforme al concepto”, vale decir, de una ligazón tal con lo universal “que se muestra interiormente, en y para sí, adecuado a lo mismo”¹¹⁶. Se supera así la “hostilidad (*Feindschaft*) del pensamiento hacia la naturaleza”, pero de tal manera que “naturaleza y libertad, sensibilidad y concepto, encuentran su derecho y satisfacción en *uno*”¹¹⁷. Este *uno* no es otro que lo subjetivo, con lo cual se habrá conciliado los términos de la oposición en los confines *unilaterales* de su propia afección representacional.

Para Hegel esta *unilateralidad* es característica de la filosofía kantiana en su conjunto. Todo lo que el juicio estético prometía como experiencia objetiva en tanto que la representación de lo concreto ya no dependía de una subsunción conceptual, dado que en el dominio del arte “es el modo sensible el que suministra la representación de la idea”¹¹⁸, Kant lo reservaba al dominio *unilateral* de la subjetividad. Como dice Hegel en sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía*: “La riqueza del pensamiento se desarrolla siempre, en Kant, por tanto, sólo bajo una forma subjetiva exclusivamente; toda plenitud [*alle Fülle*], todo contenido [*aller Inhalt*], cae dentro del representar, del pensar, del postular. Lo objetivo [*Das Objektive*] es, según Kant, solamente *el en sí*, sin que sepamos lo que son las cosas en sí. Pero *el en sí* es solamente el *caput mortuum*, la abstracción muerta de lo otro, el más allá vacío e indeterminado”¹¹⁹.

Se trata, entonces, de que la filosofía alcance la reconciliación, *desde sí* misma como *idea filosófica*, pero *a partir* de las determinaciones propias del arte. Todo lo cual implica

¹¹⁶ *Ibid.* “Por tanto, el pensamiento se encarna en lo bello artístico y la materia no está determinada por él exteriormente, sino que existe ella misma libre, pues lo natural, lo sensible, el ánimo, etc., tienen en sí mismos proporción, fin y armonía, y la intuición y el sentimiento son elevados a universal espiritualidad”. *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ O como dice Hegel: dando así unitariamente “realidad e idealidad”. Cfr. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, III, *op. cit.* p.455

¹¹⁹ *Ibidem.* La “cosa en sí” para Kant permanecería todavía del lado de *lo en sí* (*an sich*), vale decir, de lo que carece de determinidad, lo abstracto. De “la cosa en sí” kantiana dice Hegel lo siguiente en la *Enciclopedia*: “La *cosa en sí* (y bajo el término *cosa* se comprende también el espíritu, a Dios) expresa el objeto [*Gegenstand*] en la medida en que se *abstrae* de todo lo que éste es para la conciencia, de todas las determinaciones de la sensación, así como de todos los pensamientos determinados referidos a él. Es fácil ver lo que queda entonces: lo *perfectamente abstracto*, lo completamente vacío solamente determinado como lo *más-allá*; lo *negativo* de la representación, de la sensación, del pensamiento determinado, etc. Y es igualmente simple la reflexión de que este *caput mortuum* es, él mismo, el mero *producto* del pensar y precisamente del pensar llevado hasta la pura abstracción; un producto del yo vacío que convierte esta vacía identidad suya en objeto [*Gegenstande*] para él”. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas, op. cit.*, p.145.

rebasar lo subjetivo y lo abstracto del pensamiento, “salvando las lagunas kantianas”¹²⁰. Entonces, paso hacia Schiller, *después* de Kant. Paso también de un cierto privilegio que, como lo ha hecho notar Lacoue-Labarthe, no constituye sólo un privilegio filosófico, sino también artístico, cuyo corolario estético deberá servir de medida para determinar la exclusión no sólo de una persona, aquí Friedrich Schlegel, ni tampoco ya sólo de un cierto período o época (*Zeit*), sino incluso de una *época* que no ha hecho *época* (*Epoche*)¹²¹.

En esta dirección, en la forma de *quebrantamiento* “de la subjetividad y la abstracción kantianas del pensamiento”¹²², el pensamiento de Schiller es para Hegel un pensamiento que sin ser propiamente filosófico, aunque no sin el espíritu filosófico y en la medida misma en que también posee sentido artístico, ha hecho de *lo verdadero* la unidad y la reconciliación de lo universal y lo particular, de la libertad y la necesidad, de lo espiritual y lo natural. En este pensamiento lo bello es “formulado como la fusión de lo racional y lo sensible, y esta fusión como lo verdaderamente real efectivamente”¹²³.

Ahora bien, esta distinción entre lo científico-filosófico y lo artístico es lo que parece dejar al pensamiento de Schiller más acá de la filosofía, aunque también vuelta hacia ella con un sentido más artístico. Además una decidida preocupación por lo político es lo que, a su vez, parece llevar el pensamiento de Schiller más allá de la ciencia filosófica, aunque sin comprometer su profundidad. En relación con lo primero, Hegel destaca que Schiller “compaginó su interés por lo bello artístico con los principios filosóficos”¹²⁴, con lo cual es a partir de y con estos principios que “penetró en la más profunda naturaleza de lo bello y su concepto”¹²⁵. Y porque se trata de *compaginación*, se entiende que Hegel ve en Schiller más a un poeta (un artista) que a un filósofo, pues inmediatamente agrega: “Igualmente siente uno que en un período de su obra se ocupó —más incluso de lo conveniente para la espontánea belleza de la obra de arte— del pensamiento”¹²⁶. Siguen así una serie de expresiones que insisten en esta diferencia, la que incluye una comparación con

¹²⁰ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.47.

¹²¹ En Ph. Lacoue-Labarthe, “L'imprésentable”, *op. cit.* Ver el siguiente apartado.

¹²² G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.47.

¹²³ *Op. cit.*, p.48.

¹²⁴ *Op. cit.*, p.47.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

Goethe, del que incluso dice Hegel que “el mismo prurito científico apartó también a Goethe de su esfera propia, la poesía”¹²⁷. Ahora bien, si tales preocupaciones científicas condujeron a Goethe a la investigación de la naturaleza externa, a Schiller por su parte lo condujo a indagar en la naturaleza del arte en relación con la idea de libertad, tomando distancia de las consideraciones sobre la voluntad y el entendimiento. Es en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) donde Schiller hace de la educación estética (incorporando al Estado) el término reconciliador del hombre sensible con el hombre racional¹²⁸.

Porque razón y naturaleza demandan por igual al hombre, de un lado como universal, de otro lado como individual, la educación estética es lo que vendría a ser aquello capaz de mediar y reconciliar ambas demandas. Pues dicha educación, “según Schiller, consistiría en la educación de la inclinación, de la sensibilidad, el impulso y el ánimo de tal modo que devinieran en sí mismo racionales, y con ello también la razón, la libertad y la espiritualidad salieran de su abstracción y, en unión con en lado en sí racional de la naturaleza, recibieran carne y sangre. Lo bello es por tanto formulado como la fusión de lo racional y lo sensible, y esta fusión como lo verdaderamente real efectivamente”¹²⁹. Luego, tal unidad, concebida científicamente por Schiller como “principio y esencia del arte, y por la llamada de la cual a la vida efectivamente real se esforzó incansablemente mediante el arte y la educación estética”, *alcanzó la forma de idea misma* en tanto que “principio del conocimiento del ser-ahí, y la idea reconocida como lo único verdadero y efectivamente real”¹³⁰. Momento a partir del cual, con Schelling, la ciencia “alcanzó su perspectiva absoluta.”¹³¹, si bien de manera todavía equivocada.

¹²⁷ *Op. cit.*, p.48.

¹²⁸ Jacques Rancière en su reciente libro *Malaise dans l'esthétique* ha visto en Schiller una figura señera a propósito del vínculo paradójico entre la politicidad del arte y la exigencia de su autonomía. Las *Cartas sobre la educación estética del hombre* es para él “una de las primeras formulaciones de la política inherente al régimen estético del arte”. En Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique, op.cit.*, p.41. Cfr. también del mismo autor *Le Partage du sensible. Esthétique et politique, op. cit.*

¹²⁹ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, p.48.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Op. cit.*, p.49.

Tendríamos entonces que enfrentar lo que, después de Kant, *se precipita* a través de Fichte, con Friedrich Schlegel¹³². Será preciso seguir a Hegel en el modo como entiende debería ser tratada la problemática de la disolución del arte. Una disolución dialéctica es lo único que puede mediar entre un concepto de arte ya clausurado y un proceso de reflexión librado a sí mismo. Una disolución dialéctica como *filosofía del arte* y ya no como *mera estética*, opera la contención de un *arte filosófico* en la que ya el concepto de arte no es operante. Una disolución dialéctica es lo que contiene la negatividad que celebra y promueve una disolución irónica.

Sin embargo, ciertas indicaciones dadas por Benjamin en su libro *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* nos servirán aquí como para empezar a ir más allá de la interpretación hegeliana de Schlegel y de su disolución irónica. La voluntad de sistema estará menos ausente de la idea romántica del arte de lo que Hegel sostiene. Y si sucede, además, que es por esta misma voluntad que el sistema ya no se la puede, entonces habrá que preguntarse lo que desputa en dicha imposibilidad. Por ello, no dejaremos de acudir también a lo que Lacoue-Labarthe entiende es la *repetición* (parodia) y la *precipitación* (por degradación) de la disolución del arte, que Hegel estima es la disolución propiamente tal acontecida tras el arte clásico, único arte para Hegel capaz de “hacer época” (*Epochen machen*)¹³³. Pero, por nuestra parte, entenderemos esta repetición y esta precipitación como la abertura de la época del arte. No ya sólo su apertura, sino también su abertura o su inclausurable epocalidad.

Pasemos entonces al tercer y último punto de esta Primera Parte.

¹³² Algunos textos de y sobre Friedrich Schlegel: *Literatura antigua y moderna*, Librería de J. Oliveres y Gavarró, Barcelona, 1843; *Poesía y filosofía*, Alianza, Madrid, 1994; *Sobre el estudio de la poesía griega*, Akal, Madrid, 1996. Tr. Berta Raposo; *Charakteristiken und kritiken I*, Ferdinand Schöningh, Paderbor, 1967; *Lucinde*, Aubier-Flammarion, Paris, 1971; Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, *op. cit.* A propósito de la ironía en Friedrich Schlegel: Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I*, Visor, Madrid, 1992; Paul De Man, *La ideología estética*, *op. cit.*; Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1995; Ernst Behler, “Hegel und Friedrich Schlegel”, en *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Ferdinand Schöningh, 1988; G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*, FCE., México, 1955, pp.482-483; Soren Kierkegaard, *Escritos de Soren Kierkegaard I: De los papeles de alguien que todavía vive y Sobre el concepto de Ironía*, Trotta, Madrid, 2000; Philippe Lacoue-Labarthe, “L'imprésentable”, *op. cit.*, pp. 53-95.

¹³³ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.372.

Capítulo 3: La disolución interminable: repetición y precipitación.

a) Disolución dialéctica y disolución irónica.

Y para comenzar, Fichte y su *Doctrina de la ciencia (Sobre el concepto de la Doctrina de la ciencia o de la llamada filosofía, 1794)*¹³⁴. Dice Hegel que “como principio absoluto de todo saber, de toda razón y conocimiento, Fichte establece el yo, y ciertamente el yo que permanece completamente abstracto y formal”¹³⁵. En cuanto simple en sí, de un lado en él se niega toda determinación, particularidad y contenido, de otro lado todo, contenido es válido en cuanto es puesto y reconocido por el yo. No hay nada que no haya de poner primero el yo y nada que éste mismo no pueda destruir. Por este yo, como yo absoluto y vacío, nada es en y para sí ni en sí, sino sólo en apariencia. El yo es, además, el individuo vivo.

Ahora bien, como tal individuo y en relación con el arte, esto significa vivir como artista y configurar artísticamente la vida de cada uno.

En la perspectiva según la cual el artista es el yo que todo lo pone y disuelve por sí, al cual la conciencia no le manifiesta ningún contenido como absoluto y en y para sí, sino como apariencia hecha a sí misma y destructible, no puede haber tal seriedad, pues sólo se le concede validez al formalismo del yo. (...) Y este virtuosismo de una vida irónico-artística se aprehende ahora a sí mismo como una genialidad divina para la que todas y cada una de las cosas no es más que una criatura inesencial a la que el libre creador, que se sabe no comprometido con nada, no se ata, pues puede tanto aniquilarla como crearla (...) Así pues, el individuo que vive de tal modo como artista mantiene, sí, relaciones con los demás, de amistad, amorosas, etc., pero, en cuanto genio, esta relación con su realidad efectiva determinada, con sus acciones particulares, así como con lo en y para sí universal, es para él al mismo tiempo algo nulo, y se comporta irónicamente frente a ello./ Este es el significado general de la genial ironía divina, en cuanto esta concentración en sí del yo, para el cual se han roto todos los lazos y que sólo puede vivir en la beatitud del goce de sí mismo. El señor Friedrich von Schlegel inventó esta ironía, que tanto ha dado que hablar¹³⁶.

¹³⁴ Cf. J. G., Fichte, *Sobre el concepto de doctrina de la ciencia*, Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1963. Tr. Bernabé Navarro. Cfr. también G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*, FCE, México, 1955, pp.460-486.

¹³⁵ Cfr. *Op. cit.*, p.50.

¹³⁶ Cfr. G.W.F., Hegel, *op cit.*, pp. 50. Vale la pena observar como es que Hegel ve a Schlegel saliendo de Fichte con su ironía: “En Fichte el límite se reengendra constantemente; pero, en cuanto que el Yo siente la necesidad de romper esta barrera, reacciona contra ella y se concede, así, una quietud negativa. Esta primera

Pero en la medida en que el despliegue de esta individualidad es el todo, el yo, que por otra parte no se puede contentar con el goce de sí mismo, es relanzado hacia lo firme y sustancial. Pese a lo cual no puede sino debatirse entre dos formas de alma bella, una relacionada con la languidez enfermiza, la otra “verdaderamente bella” en relación con lo que es efectivamente real.

De ello resulta entonces la desdicha y la contradicción de que el sujeto, por un lado, quiere, sí, penetrar en la verdad y ansía objetividad, pero, por otro, no puede quitarse de encima esta soledad y este retraimiento en sí, sustraerse a esta insatisfecha intimidad abstracta, y ahora es aquejado por la languidez que asimismo hemos visto como resultado de la filosofía de Fichte¹³⁷.

Pero la ironía no debía contentarse con la configuración artística de la propia vida e individualidad irónica, sino que debía convertirse en forma artística, en obra de arte externa, particularmente, la poesía¹³⁸.

forma, la de la ironía, tiene como exponente a Friedrich von Schlegel. Aquí, el sujeto se sabe dentro de sí como lo absoluto, y todo lo demás es vano para él; todas las determinaciones que se forma acerca de lo recto y de lo bueno, las destruye de nuevo. Puede fingirlo todo; pero da pruebas solamente de vanidad, de hipocresía y de insolencia. La ironía conoce su maestría sobre todo contenido; no toma en serio nada y juega con todas las formas”. Cfr. G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía* III, FCE, México, 1955, pp.482.

¹³⁷ Cfr. *op. cit.*, p.51. Del efecto de languidez Novalis es para Hegel un buen ejemplo. A propósito del arte y del dolor: “En este axioma encuentra también en cierto respecto su justificación el principio de la ironía moderna, sólo que, por una parte, la ironía a menudo está desprovista de toda verdadera seriedad y le encanta deleitarse primordialmente en los temas deleznable, y, por otra, acaba en la mera languidez del ánimo, en vez de el obrar y el ser efectivamente reales; tal, p.ej., como Novalis, uno de los más nobles ánimos que se situaron en esta perspectiva, fue empujado a la vacuidad de determinados intereses, a esta aversión por la realidad efectiva, y fue presa de esta consunción, por así decir, del espíritu. Es este un anhelo que no quiere rebajarse al actuar y el producir efectivamente reales porque teme mancharse al contacto con la finitud, aunque en sí sienta asimismo la deficiencia de esta abstracción”(p.120s.). Del efecto de un yo irónico librado a sí mismo y de la imposibilidad de su mantenimiento como relanzamiento compulsivo hacia la religión, sería Schlegel mismo el que, tras la denegación irónica, iría a caer en los brazos de lo externo y positivo: En *Las lecciones sobre la historia de la filosofía* leemos lo siguiente: “El otro lado del problema consiste en que la subjetividad se lanza a la *subjetividad religiosa*. El desesperar del pensamiento, de la verdad y de la objetividad que es en y para sí, así como la incapacidad de darse una firmeza y una autonomía condujo a un espíritu noble a confiarse a su sensibilidad y a buscar en la religión algo sólido e inmovible; este algo sólido e inmovible, esta satisfacción interior en general lo procuran las emociones religiosas. Este anhelo de algo firme condujo a varios a la religiosidad positiva, al catolicismo, los echó en brazos de la superstición y de la milagrería, para encontrar un punto de apoyo firme allí donde la subjetividad interior sentía que todo vacilaba. Estos espíritus tratan de aferrarse con toda la fuerza del ánimo a algo positivo, de agachar la cabeza ante lo positivo, de echarse en los brazos de lo externo, y se sienten interiormente obligados a ello”. Cfr. G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía* III, FCE., México, 1955, pp.482s. Cfr. también de Gonzalo Portales / Breno Onetto, *Poética de la infinitud*, *op. cit.*

¹³⁸ La poesía será el terreno artístico en que se planteará toda la problemática hegeliana de la disolución del arte de principio a fin. Una observación a este respecto, aquí de pasada: una especial proximidad de la poesía

El principio de estas producciones, que primordialmente sólo puede surgir de la poesía, es de nuevo la representación de lo divino como lo irónico. Pero, en cuanto la individualidad genial, lo irónico radica en la autodestrucción de lo magnífico, grande, eximio, y así también las figuras artísticas objetivas sólo tendrán que representar el principio de la subjetividad absoluta, pues muestran en su autodestrucción la nulidad de lo que para el hombre tiene valor y dignidad (...) Tomada abstractamente, esta forma raya con el principio de lo cómico, si bien en esta afinidad lo cómico debe distinguirse esencialmente de lo irónico. Pues lo cómico debe limitarse a que todo lo que se anule sea en sí mismo nulo (...) En esta distinción entre lo cómico y lo irónico importa esencialmente el *contenido* de lo destruido. Pero si se toma la ironía como la nota fundamental de la representación, con ello se toma como principio de la obra de arte el menos artístico de todos. Pues hacen su aparición figuras por un lado sin relieve, por otro sin contenido ni designio, ya que en ellas lo sustancial se evidencia como lo nulo, y aún por otro se añaden finalmente aquellas languideces y contradicciones no resueltas del ánimo. Tales representaciones no pueden despertar un verdadero interés¹³⁹.

Tras esto, Hegel no deja de señalar a Karl Wilhelm Ferdinand Solger y a Ludwig Tieck como aquellos que han asumido la ironía como principio supremo del arte. Anoto tan sólo cierta caracterización de la ironía por parte de Hegel a propósito de Solger, pues será a partir de esta caracterización que, al menos en un principio, intentaremos encarar ciertas problemáticas puestas por el pensamiento de Schlegel al problema *estético* del arte.

Según Hegel, Solger habría sido quien dio un paso decisivo hacia la idea filosófica: “Aquí llego al momento dialéctico de la idea al punto que yo llamo ‘infinita negatividad

con la filosofía será un factor decisivo, no ya simplemente del desencadenamiento del conflicto, o más exactamente, de la hostilidad, de Hegel para con el romanticismo, particularmente con Friedrich Schlegel, sino más bien del desencadenamiento de la hostilidad dialéctica a través de una muy temprana disolución del arte en suelo griego, antes incluso que tenga lugar la forma artística romántica en su forma temprana, a saber, en la sátira romana. Todo lo cual desarrollaremos a partir de la segunda parte de este trabajo.

¹³⁹ Cfr. *op. cit.*, p.51s. A propósito de la diferencia entre comicidad e ironía, la *Estética* profundiza sus efectos frente al *ideal* de la forma artística: “Así la ironía implica ciertamente esta negatividad absoluta en que el sujeto se refiere a sí mismo en la anulación de las determinidades y de las unilateralidades; pero, puesto que la anulación, tal como ya se indicó más arriba al considerar este principio, no sólo afecta, como en lo cómico, a lo en sí mismo nulo, lo cual se manifiesta en su futilidad, sino igualmente a todo lo en sí excelente y sólido, en comparación con el verdadero ideal de la ironía, en cuanto este *omnilateral arte de aniquilación*, adquiere al mismo tiempo, como aquella languidez, el aspecto de la artística inconsistencia interna. Pues el ideal precisa de un contenido en sí sustancial que, es cierto, al representarse también con forma y figura de lo externo, deviene particularidad y, por lo tanto, limitación, pero *contiene en sí la limitación* de tal modo que todo lo sólo exterior en ésta es eliminado y anulado. Únicamente a través de esta negación de la mera exterioridad son la forma y la figura determinadas del ideal un conducir ese contenido sustancial a la apariencia adecuada para la intuición artística y la representación”. (*op. cit.*, p. 120. Las cursivas son nuestras). La comparación entre ironía y comicidad tendrá como antecedente la comparación entre lo cómico y lo satírico, que marcará el límite (y también el paso dentro del límite) entre la forma artística clásica (y su disolución) y el comienzo de la forma artística romántica, entre lo cual está Roma y su (ya no) arte satírico.

absoluta', a la actividad de la idea de negarse como lo infinito y universal en la finitud y particularidad, y luego superar (*aufzubeheben*) asimismo esta negación y con ello restablecer lo universal infinito en lo finito y particular"¹⁴⁰. Así entendida, la negatividad aparece como *sólo un momento* de la idea especulativa, "como meros *desasosiegos y disolución dialécticos* [*dialektische Unruhe und Auflösung*] de lo infinito". Y esto, pese a que Solger querría hacer de la negatividad "toda la idea". Pero dada su muerte muy prematura, "sin que pudiera llegar a la consumación concreta de la idea filosófica", "se quedó en este aspecto de la negatividad que tiene afinidad con la *disolución irónica* [*mit dem ironischen Auflösen*] de lo determinado así como de lo en sí sustancial, y en el que vio también el principio de la actividad artística"¹⁴¹. Con todo, por su carácter Solger no habría sido un artista irónico, ni su profundo sentido del arte verdadero habría sido tampoco de naturaleza irónica. "Tanto más en pro de la justificación de Solger, quien, por su vida, filosofía y arte, no merece ser confundido con los apóstoles de la ironía citados"¹⁴².

Tras esta última referencia aprovechamos la distinción hecha por Hegel entre una *disolución dialéctica* y una *disolución irónica*, la que, como se ha podido constatar, le permite a Hegel oponer incluso a Solger consigo mismo, y por extensión, tramar una diferencia sistemática entre la *ironía* y la *dialéctica* a propósito de la problemática de la *disolución*.

Lo que sabemos acerca de lo que Hegel entiende por *disolución* a propósito de la ironía en los pasajes recién citados, es lo siguiente: en primer lugar, en relación con Schlegel, en cuanto que el *formalismo del Yo* es lo que le permite al artista irónico *ponerlo* todo y *disolverlo* por sí; en segundo lugar, en relación con Solger, en cuanto a que buscando hacer de toda la idea aquel *momento* de la actividad de negarse como lo infinito y universal en la finitud y particular negatividad, se habría quedado un aspecto de la negatividad afín con "la *disolución irónica* de lo determinado así como de lo sustancial en sí, y en el que vio también el principio de la actividad artística". Refiriéndose en ambos casos a la *disolución irónica* de lo que es en sí sustancial, el segundo caso presenta a partir del modo específico de una *disolución dialéctica* en la que la que lo que es afín con aquella otra disolución, es una *negatividad* concebida como el todo de la actividad de la idea no ya sólo como *un momento* de ella. El

¹⁴⁰ *Op. cit.*, p.52.

¹⁴¹ *Ibíd.*

¹⁴² *Op. cit.*, p.53.

tenor negativo y resueltamente disolvente de la ironía, se hace sentir, de un lado, en la vida del artista, incluso si esta vida defectiva se vuelve contra sí misma y opta denegadoramente por la conversión hacia la religión, pero también, de otro lado, se deja representar en las mismas obras de arte como un arte en sí mismo disolvente, carente de todo interés y orientado a expresar tan sólo el principio de la subjetividad absoluta.

Todavía tendremos que profundizar en lo que, en relación con un tipo de disolución como es la disolución irónica, marcará la disolución *final* de la forma artística romántica¹⁴³. Pero el hecho de que no suceda que la destrucción irónica (la negatividad) deje *relevar* en el movimiento conciliatorio y positivo de la idea, o que *no suceda tan sistemáticamente* en el caso de la ironía romántica, no justifica el que se termine soslayando *un interés sistemático* capaz de hacer de la idea la instancia en vistas a la cual la destrucción no es más que la contrapartida de la recuperación absoluta del arte, de modo tal que con dificultad la ironía parece reducirse a los términos enunciados por Hegel. A este respecto, debemos tomar en cuenta lo que, por ejemplo, a propósito de la relación entre la ironía y la obra de arte, dice Walter Benjamin en su libro *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*¹⁴⁴: “No sólo no destruye la obra objeto de su ataque, sino que propiamente la aproxima a la indestructibilidad (...) La forma determinada de la obra singular, que se podría definir como la forma de exposición, deviene víctima de la destrucción irónica. Pero, por encima de ella, la ironía rasga un cielo de forma eterna, la idea de las formas, que podría ser designada como la forma absoluta, y testimonia la supervivencia de la obra que extrae de esta esfera su indestructible subsistir, después de que la forma empírica, la expresión de su reflexión aislada, haya sido consumida por ella. La ironización de la forma de representación es semejante a la tempestad que levanta el velo ante el orden trascendental del arte y lo descubre, junto al inmediato subsistir de la obra en él, como un misterio. La obra (...) es un misterio del orden, revelación de su dependencia absoluta de la idea del arte, de su eterno e indestructible ser superada en aquélla”¹⁴⁵.

Esta dependencia de la idea del arte, por otra parte, sacaría a la obra de las manos de un presunto arbitrio subjetivo. Si la ironía es entendida como una disposición “que todo lo

¹⁴³ Ver tercera parte.

¹⁴⁴ Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, *op. cit.*

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 126s.

pasa por alto y que se eleva infinitamente sobre todo lo condicionado, incluso sobre el arte mismo, sobre la propia virtud o genialidad”, tal como lo dice Schlegel en el Fragmento 42 del *Lyceum*¹⁴⁶, entonces Benjamin podría tener razón cuando dice que “no se trata de subjetivismo y de juego, sino de la asimilación de la obra limitada al absoluto, de su plena objetivación al precio de su ruina. Esta forma de la ironía proviene del espíritu del arte, no de la voluntad del poeta”¹⁴⁷. Misma cosa respecto de la crítica en su función “inmanente”, pues ésta antes que ser una pura instancia de juicio o de evaluación es más bien, “por un lado, consumación, complementación, sistematización de la obra; por otro lado, su resolución en el absoluto”¹⁴⁸.

Se podría decir que estos *pasajes* de Benjamin son también los *pasajes* del romanticismo para ir *más allá* de lo que Hegel ha querido decirnos sobre aquél de un modo, acaso demasiado simplificado o demasiado sistemático, requerido como tal por los intereses de su estética especulativa. Pero sería necesario comprender lo que está en juego allí, pues si Benjamin tiene razón, entonces la estética especulativa es un reclamo contra una idea del arte que acelera la historicidad de las obras en el *medium* trascendental¹⁴⁹. Por lo que habrá que ver es si este *más allá* significa todavía permanecer en el *plano estético*. Pero más aún.

En la medida en que, para Benjamin la *disolución* de la obra es recuperable como idea del arte; en la medida en que ya no se trata de la voluntad arbitraria del artista dado que lo que constituye la ruina de la obra es su asimilación espiritual en lo absoluto; en la medida en que la crítica es infinita en el *medium* de la reflexión; el proceso del arte va a ser infinito y ya no se le puede *disolver dialécticamente*, vale decir, *ya no se le puede retener* en el pasado, *ya no se le puede contener* decretando su disolución final como *disolución irónica*, *ya no se le puede relevar* mediante una idea *resueltamente* filosófica. Lo que podría acaso impedir la clausura de una

¹⁴⁶ Citado por Benjamin en *op. cit.*, p.125.

¹⁴⁷ *Ibíd.*

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p.117. “La tendencia inmanente de la obra y, en correspondencia con ella, el patrón de su crítica inmanente, es la reflexión que se encuentra en la base de aquélla e impresa en su forma. En realidad, sin embargo, esta reflexión no es tanto el patrón del juicio cuanto, ante todo y en primera línea, el fundamento de una clase de crítica totalmente diferente que no se erige en instancia evaluadora y cuyo peso no reside en la estimación de la obra singular, sino en la exposición de sus relaciones con todas las demás obras y, en fin, con la idea del arte” (*Ibíd.*).

¹⁴⁹ Dicho en palabras de Benjamin, para los románticos el absoluto es concebido como “*medium* de la reflexión”. Cfr, *Ibíd.*, p.63. Ver también Rodolphe Gasché, *Le Tain du Miroir. Derrida et la philosophie de la réflexion*, Galilée, Paris, 1995, p.76.

época, pues queda que si la disolución irónica ha sido capaz de llevar al arte más allá de dicha resolución (el otro nombre de la *Auflösung*), es que también ha sido capaz de llevar a la reflexión más allá de sí misma. Si esto sucede, entonces puede resultar en sí mismo complicado plantear algún comienzo de la historia de la subjetividad. Lo que, por otra parte, se podría dejar leer también en el texto hegeliano.

Por lo que si es cierto estos *pasajes* de Benjamin son también los *pasajes del arte* para ir más allá de lo que Hegel entiende como su *disolución final* en tanto que *disolución irónica*, habrá que ver no obstante si este más allá *del arte*, que por otra parte Hegel no va a negar¹⁵⁰, puede llegar a ser otra cosa que la expresión de una reflexión carente de arte, vale decir, una pura estetización. En este sentido, es necesario tener presente que, si desde el comienzo de su *Estética*, Hegel pudo sobreponerse a sus reticencias ante la palabra “estética”, es debido a que como “mero nombre” no habría de impedir el aseguramiento del *plano* estético, a cuyo concepto (como filosofía del arte) debía poder resultar del todo indiferente, si es que no conveniente, en cuanto sigue prestando sus servicios como circulante en la lengua. Visto desde este comienzo, se podría decir que la *estética hegeliana* se comporta con respecto a la existencia del arte como se comporta con respecto al *nombre* “estética”. Si al interior de la cultura moderna lo que se sigue nombrando como arte (lo que sigue circulando como arte) es *ya* reflexión, entonces *se puede* seguir llamándolo así *porque ya se sabe* reflexivamente. Pero ¿se puede? La estetización que observa Hegel en la ironía romántica (en la disolución irónica) sería el camino moderno de esta imposibilidad, vale decir, de una pura reflexión sin saber, de un omnilateral subjetivismo, incluso si se pretende objetivo¹⁵¹. A este camino, Hegel opone dialécticamente un camino fuera y dentro de la estética: fuera de la estética como saber reflexivo del *arte* y dentro de la estética como *saber reflexivo* del arte. Que esta estética tenga lugar *ya sólo* tras el fin del arte y tras el fin de su final fin, vale decir tras el fin de su sin fin reflexivo, es lo que le permitirá a Hegel hacer trabajar a la estética más allá de la

¹⁵⁰ “El mismo artista en ejercicio no sólo sufre la seducción y el contagio de la conspicua reflexión que le rodea (...) sino que toda la cultura espiritual es de tal índole que él mismo está inmerso en tal mundo reflexivo y sus relaciones, y no podría abstraerse de ello con voluntad y decisión...”. Y más adelante: “Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos aspectos”. G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵¹ Cfr. lo que Hegel va a entender por “humor objetivo”, en la tercera parte.

disolución del arte y de la pura reflexión. Que esto pueda ser hecho sobre la base de cierta *reiteración* de la estética al interior de su saber (de la filosofía), se debe al hecho de que ella habrá podido *cambiar de sentido sin cambiar de signo*, o lo que es *casi lo mismo*, habrá podido ser *producida nuevamente por su signo*. A esta producción, a su re-iterabilidad, y a lo que ambas cosas reservan como factor de historicidad, está dedicado este trabajo. Asumiendo, claro está, que el *casi lo mismo* recién señalado, consiste en un latente cuasi-trascendentalismo al interior del texto hegeliano¹⁵².

b) Repetición y precipitación.

Tal sustancia es en realidad ya un sujeto y así, a partir de una eidética, no podremos pensar el proceso mimético, si es que el *éidos* –o más ampliamente, lo figural- es el presupuesto mismo de lo idéntico

Philippe Lacoue Labarthe, *La ficción de lo político*.

Con Benjamin, aunque utilizando una expresión de Lacoue-Labarthe que sigue a Heidegger¹⁵³, habíamos dicho que la “voluntad de sistema” no era ajena al propio romanticismo. Una serie de fragmentos de la revista *Athenaeum* atestiguan bien este asunto, con una necesidad tal que sólo una cierta deformación del ideario romántico podría obliterar¹⁵⁴. Pero también, debíamos reconocer, esta vez con Lacoue-Labarthe, que por dicha *voluntad* el sistema *ya no se la puede*. Éste, privilegiando una relación entre Kant y los románticos, evitando con ello insistir en la hasta cierto punto ya consagrada vinculación entre los románticos con Fichte, a la que el mismo Benjamin rinde tributo¹⁵⁵, hace coincidir la “voluntad de sistema” con el kantiano vacío del yo.

Pero querríamos indicar una manera específica a través de la cual el mismo sistema especulativo parece mostrarse capaz de darse su propia impotencia. Y esto, todavía con

¹⁵² Confrontar, a este respecto, lo que dice Rodolphe Gasché sobre el cuasi-trascendentalismo en Rodolphe Gasché, *Le Tain du Miroir. Derrida et la philosophie de la réflexion*, Galilée, Paris, 1995.

¹⁵³ Cfr. Martin Heidegger, *Schelling y la libertad humana*, Caracas. Monte Ávila, 1996.

¹⁵⁴ Fragmentos de *Athenaeum*, por ejemplo, el Fragmento 53: “Es igualmente mortífero para el espíritu tener un sistema que no tenerlo. Por lo tanto, hay que decidirse ya por unir a los dos”. En Gonzalo Portales / Breno Onetto, *Poética de la infinitud*, *op.cit.* p. 47.

¹⁵⁵ Ver a este respecto *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 46, nota 3.

Lacoue-Labarthe, pero insistiendo en un cierto “pliegue fenomenológico” de su planteamiento¹⁵⁶. El que, creemos, se vuelve operante a partir de lo que llama una *epokhé* o suspensión hegeliana vinculada a “La época de la Lucinda”¹⁵⁷.

Lacoue-Labarthe viene de comentar aquella parte de la *Estética* de Hegel correspondiente a “La disolución de la forma artística clásica”¹⁵⁸, en particular, el punto b, “La transición a lo cristiano, objeto sólo del arte moderno”, del segundo párrafo: “Disolución de los dioses debido a su antropomorfismo”. Se trata del paso al cristianismo y de la disolución de lo que Hegel llamaba en su *Fenomenología del espíritu* “la religión del arte”¹⁵⁹. Ésta no es otra para Hegel que la religión del arte propiamente dicho. El pasaje hacia el arte cristiano entonces debía identificarse con el paso de la representación artística (o representación sensible) a la representación cristiana, momento de la manifestación más elevado y más esencial de la vida del espíritu. Pero, entre este paso y este pasaje, “la disolución del arte clásico representa de derecho, si no de hecho, la disolución del arte en general”¹⁶⁰. Así lo mostraría el análisis consagrado a la sátira romana considerada por Hegel “en el fondo como la matriz de la disolución ‘final’ del arte”¹⁶¹, el que viene justo después de que se ha previsto la “disolución del arte clásico en su propio dominio”. De acuerdo a esto, “no hay más que *una* disolución del arte propiamente dicha, que la disolución romántica sin duda deberá *efectuar*, pero que ella se conformará tanto en *repetir* (incluso parodiar) como en *precipitar* por degradación”¹⁶². Esta *unicidad* de la disolución que el arte romántico (en sentido hegeliano) deberá *efectuar*, sobre la base de su mera *repetición* y *precipitación*, es reafirmada por Lacoue-Labarthe en la nota 3 de su texto, pero esta vez, lo cual nos interesa mucho, a propósito de la ausencia de verdadera disolución en el arte simbólico: “No hay más que una sola disolución *stricto sensu* si tenemos en cuenta que a pesar de su deseo (o la

¹⁵⁶ Querriamos potenciar aquello que Lacoue-Labarthe va a llamar la hegeliana “*epokhé* de la Lucinda” y cuya implicancia más general es la *epokhé* o suspensión del (tiempo del) arte moderno en su conjunto, como un pliegue fenomenológico a través del cual Hegel parece poder hacer aparecer *anticipadamente* la época (*Epoche*) del arte. Ver a este respecto el “pliegue fenomenológico” derridiano mostrado por René Baeza en su libro *Resistencias: Economía de la inscripción en Jacques Derrida*, *op. cit.*, ver especialmente pp. 14-22. Procuramos así, gracias a Baeza mismo, sacar la *epokhé* de cierto confinamiento husserliano en el que parece quedar retenido.

¹⁵⁷ Ver. Philippe Lacoue-Labarthe, “L'imprésentable”, *op. cit.*, p. 55ss., sobre todo la página 59.

¹⁵⁸ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, segunda sección, capítulo 3, pp. 369-379.

¹⁵⁹ Cfr. G.W.F., Hegel, *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 2002, pp.408ss.

¹⁶⁰ Philippe Lacoue-Labarthe, “L'imprésentable”, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

necesidad) de la *Triplicidad* especulativa, hablando con propiedad (...) para Hegel no hay disolución del arte simbólico. Probablemente porque el arte simbólico no es verdaderamente un arte [enseguida viene, entre paréntesis, unas referencias que confirman esta apreciación en las *Lecciones sobre la Filosofía de la Religión*¹⁶³, para luego afirmar que] en tanto que ‘el concepto de arte constituye, no una separación, sino una identificación del contenido y de la forma’. Pues separación e identificación son de hecho indisociables. Ahora bien, en el arte simbólico, la ‘afinidad’ y la ‘analogía’ (pero no la identificación como tal) entre forma y significación, tienden a *recubrir* [*recouvrir*] la separación. El paso [*passage*] del arte simbólico al arte clásico, por esta razón, reviste más la forma de una guerra, de un conflicto brutal: el arte clásico surge en una especie de desgarradura histórica (que, como se sabe, la tragedia figura), como si necesitara que un traumatismo viniera a introducir, del exterior, la diferencia o la separación en el reino ahistórico y cuasi-inmóvil, en la ‘torpeza’ analógica del arte simbólico. En cuanto a la disolución final del arte romántico, Hegel la da explícitamente como la repetición de la disolución de arte clásico (por ejemplo: ‘Nos queda aún por mostrar cómo el arte romántico, que constituye ya en sí el principio de la disolución del arte clásico, realiza efectivamente esta disolución’). Es la razón por la cual, la mayor

¹⁶³ Por nuestra parte nos permitimos extender la referencia a los siguientes pasajes de la edición española: “Esta formidable laboriosidad de todo un pueblo no llegó a ser en sí y para sí el arte puro y bello, sino solamente la urgencia de un arte bello. El arte bello contiene la determinación de la subjetividad libre; el espíritu debe haber sido liberado del deseo, de la naturalidad, del yugo de la naturaleza interior y exterior; él debe haber sido liberado en sí mismo, debe poseer la exigencia de saberse libre y, en consecuencia, objeto de su conciencia... Pero en la medida en que ha sido solamente urgencia, aquí tampoco ha sido producida la belleza en cuanto tal. / La urgencia implica la lucha entre el significado y el material, la figura exterior en general; es solamente el intento, la aspiración de imprimir el espíritu interior en la figura exterior. Se trata solamente de urgencia porque el significado y la exposición, la representación y el ser ahí todavía están separados como diferentes entre sí; la diferencia permanece porque la subjetividad es apenas la subjetividad universal y abstracta y no la plena y concreta. La figura todavía no ha sido elevada a la figura libre y bella ni ha sido espiritualizada en la claridad; lo sensible y natural todavía no ha sido transfigurado perfectamente en lo espiritual de manera que sea solamente expresión de lo espiritual, que esta organización y sus rasgos sean solamente signos y significados de lo espiritual. / Luego al principio egipcio le falta todavía la claridad y la transparencia de la naturalidad y exterioridad de la figura; sigue siendo solamente la tarea de clarificarse. El grado de este principio puede ser concebido simplemente como el grado del enigma. El significado es algo interior que urge exteriorizarse pero que todavía no ha llegado a la consumación de su exposición en la exterioridad./ en la religión de la belleza o religión griega y en la religión de la sublimidad o religión judía. Allí ha sido resuelto el enigma; según un mito muy significativo...”. Cfr. G.W.F., *Lecciones sobre filosofía de la religión*, 2, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1987, pp. 461-465.

parte del tiempo, Hegel designa por arte, simplemente, el arte clásico griego exclusivamente”¹⁶⁴.

Decíamos que, en este contexto de *unicidad, repetición y precipitación*, nos interesamos por el arte simbólico, en su carácter de analogía, de afinidad y no todavía como en el arte clásico (como se verá)¹⁶⁵, de completa interpenetración o identificación entre contenido y forma. En este sentido el arte simbólico tenderá más bien a *recubrir* la separación que, sin embargo, él encarna. Separación que por ser separación de lo análogo o de lo afín es una separación “permanente” y en cierto sentido originaria. Esto llevará a Hegel a decir, en el marco de la diferencia entre las disoluciones del arte simbólica y clásica, que en aquella tal separación no es hostil¹⁶⁶, mientras que en esta última, cuyo ideal deriva de la perfecta fusión entre significado y figura, la separación tendrá lugar sobre la base de la incompatibilidad y la hostilidad¹⁶⁷. Tratándose entonces de “la misma separación”¹⁶⁸, se entiende que la diferencia entre ambas, según lo dicho antes a propósito de Lacoue-Labarthe sobre la teomaquia descrita por Hegel (en la lucha entre “los antiguos y nuevos dioses”)¹⁶⁹, pueda ser pensada como la inyunción (traumática) de una diferencia más aguda precisamente allí donde el *ideal* logra realizarse. Marcando así la inyunción de una diferencia dentro de la “misma separación”, la disolución de la *identificación* entre el contenido y la forma en el arte clásico comporta la disolución del arte en general o de la *época* (*Epoché*) del arte. Tras lo cual, el arte moderno, no habrá podido *hacer época* (*Epoché machen*).

Esto lo muestra Hegel a partir del hecho de que si el arte clásico *puede representar* la lucha entre los antiguos y los nuevos dioses y de esta manera hacer la transición al arte clásico, *carece de toda seriedad* el intento moderno por representar (artísticamente) la lucha entre los dioses griegos y el dios cristiano bajo la perspectiva de la transición de aquellos a éste. Dos motivos: primero, porque a diferencia de los dioses clásicos, cuya existencia no se ha alcanzado más que a través de la representación, el dios cristiano es el dios efectivamente real cuya existencia en nada se debe a la representación. Segundo, porque en la modernidad,

¹⁶⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, “L’imprésentable”, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶⁵ Ver segunda parte, segundo capítulo.

¹⁶⁶ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 376.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Cfr. *op. cit.*, p. 371 y pp. 334ss.

en particular de la Ilustración, la representación artística ha sido suprimida por el pensamiento. En este sentido, dice Hegel que “también en la época moderna [*in neuerer Zeit*] se ha convertido esta contienda y esta transición en un objeto contingente, singular, del arte, que no ha podido hacer época [*Epoche hat machen*] ni ser con esta figura ningún momento decisivo en el todo del desarrollo artístico”¹⁷⁰.

Esto es consignado por Lacoue-Labarthe en la primera parte de su texto. Pero no sin consignar un poco más adelante la introducción hegeliana del *privilegio* de Schiller y de la *epokhé* de la *Lucinda* de Friedrich Schlegel. Así, resulta que en el texto en que *aparece* (*parait*) la *Lucinda*, su *época* (*Zeit*), es un texto dedicado a Schiller. Como antes, en relación con Kant, Schiller destacará aquí por sobre otros modernos, Parny y Friedrich Schlegel, quienes, si bien como tales y en conjunto (Schiller incluido), no habrán podido hacer época, la diferencia de estos con aquél se hará notar. Sea porque su *pathos* es “siempre también verdadera y profundamente pensado”¹⁷¹, sea porque, habiendo sido primero influido por la Ilustración y el predominio del entendimiento, “dada la necesidad de razón, de fantasía y de pasión ya no satisfecha por el entendimiento, sintió el vivo anhelo del arte en general y, más precisamente, del arte clásico de los griegos y de sus dioses y concepción del mundo”, Schiller tendrá una distinta posición que Parny y Schlegel. Y entre estos dos últimos, Schlegel y su *Lucinda*, cuya *época* (*Zeit*) mencionada por Hegel tan sólo de pasada, de un lado no es capaz de hacer *época* (*Epoche*), pero de otro lado, parece haber sido capaz de hacer época o sirve *claramente* de referencia epocal¹⁷². Y es aquí que Lacoue-Labarthe, no ve otra cosa que una *epokhé* o puesta entre paréntesis: “El argumento de la época –es siempre uno– es un doble corte. Es, si se prefiere, de una perfecta ‘ambivalencia’. La que, bien entendido, significa, y no significa sin duda otra cosa si se intenta seguir hasta el final esta lógica, que la *epokhé* deliberada de la *Lucinda* en sí misma, su ‘puesta-entre-paréntesis’, tanto más impresionante aquí cuanto que la alusión no está acompañada de ninguna justificación

¹⁷⁰ *Op. cit.*, p.372.

¹⁷¹ *Ibíd.*

¹⁷² El pasaje es el siguiente: “De manera diferente atacaba Parny, llamado por sus logradas elegías el Tíbulo francés, al cristianismo en su extenso poema de diez cantos, una especie de epepeya, *La guerre des Dieux*, a fin de ridiculizar las representaciones cristianas mediante la broma y la comicidad, con ingenio abiertamente frívolo, pero con humor y espíritu. Pero estas chanzas no deben pasar de la ligereza desenfadada, y de la licenciosidad no debe hacerse santidad y suprema excelencia, como en la época [*Zeit*] de la *Lucinda* de Friedrich von Schlegel. En aquel poema [de Parny]...”. *Op. cit.*, p. 374.

mínimamente explícita. La *Lucinda* es un libro del que no es necesario decir nada, cuando conviene medírsele y erigirlo en “ejemplo de lo peor”. Hay allí, subyacente, una cuasi-denegación”¹⁷³.

En el punto anterior veíamos a Schiller, después de Kant, fundando sobre el cierre epocal del arte la posibilidad de la estética como filosofía del arte. En este punto, vemos ahora a Schiller junto a Friedrich Schlegel, después de la época del arte, el primero de los cuales todavía con sentido para el arte, el segundo, en cambio, nombrado a propósito de un libro cuya época no ha hecho época y del que no hay nada que hablar. O casi nada. Y de lo que ya sabemos acerca de lo que Hegel piensa de Schlegel acerca del privilegio del yo, acerca de la disolución artística y moral, acerca de la diferencia entre lo cómico y lo irónico, vale la pena que insistamos con Lacoue-Labarthe en lo siguiente: “... inquietud moral e inquietud estética se confunden en la medida precisa en que es en suma su carácter no-artístico lo que hace toda la inmoralidad del romanticismo. Lo que se le perdona en último extremo a Jean Paul (en cuanto al humor), a Solger y a Tieck (en cuanto a la teoría de la ironía), incluso al francés Parny (quien tiene mucho de espíritu), no se le perdona a los románticos: es que su ‘nihilismo’ (la palabra circula ya) estético-moral no pasa – o *pasa demasiado*, es decir escapa y se hurta al relevo dominante. Lo que de hecho quiere decir dos cosas: por una parte, cuando el arte se vuelve así contra sí mismo, él conlleva, en este encarnizamiento ‘autonegador’ (como dice Schlegel), toda la sustancialidad que le da cuerpo y contenido (la religión, lo divino, la moral, la ley, lo serio de la existencia, etc.) y que lo destina o lo dispone a su relevo en la religión (revelada) y la filosofía. Pero, por otra parte también, al disolverse, si se puede decir así, con sus propias ideas, al reivindicar la disolución hasta en su propia teoría –y una teoría práctica que, en sí misma, va hasta refutar la teoría como tal e implicar, en una generalización *ab-soluta* del arte, al sujeto (subjetivo) y *su* real, que es *el todo*- el ‘arte’ romántico, incluso en el mejor de los casos (Solger), no accede a la verdad de la disolución, es decir a la verdad especulativa, reconciliadora, de la negatividad *determinada*”¹⁷⁴.

La *época* de la *Lucinda*, de Friedrich Schlegel, y del temprano romanticismo, que Hegel querría redirigir estéticamente bajo el supuesto de *la disolución final del arte* (momento

¹⁷³ Philippe Lacoue-Labarthe, “L’imprésentable”, *op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁴ *Op. cit.*, pp. 63-64.

en que aparece “la disolución como disolución”), debía poder ser redirigida especulativamente. Y esto, mediante *un concepto a partir del cual* la estética, como filosofía del arte, debiera poder contener *anticipadamente* la moderna precipitación del objeto del arte y de la conciencia que en él se objetiva. Una estética tal, ha debido, por ello, prever el cierre o la clausura de una *época* de la conciencia del arte allí donde en el arte clásico el objeto objetivaba plenamente los contenidos que dicha conciencia podía alcanzar. De esta manera, ha previsto asimismo que la precipitación del arte fuera de los márgenes de esta conciencia no sea más que *la repetición de una precipitación ya acontecida* y luego relevada por una nueva conciencia y su objeto. Luego, que lo que suceda tras la precipitación de la conciencia ya efectuada del arte no sea más que *la repetición finalmente* efectuada de dicha conciencia, no sólo va a impedir que el arte pueda nuevamente hacer época, sino también va a plegar decisivamente la época moderna del arte a un *uno y único* margen epocal.

La *Estética*, entonces, parece operar del modo siguiente: de un lado, mediante la temprana anticipación de la disolución del arte en el (propio) dominio del arte clásico, tiene lugar la *suspensión* de la eficacia epocal o de la posibilidad de hacer época del arte moderno. Y esto porque es capaz de *plegar anticipadamente* esta última a un *uno y único* margen epocal. Pero, de otro lado, es capaz de esto último sólo mediante la suspensión epocal del arte moderno, cuya *epokbé* le brinda tanto la posibilidad de un uno y único margen epocal del arte en la unidad de su concepto, como *la repetibilidad de ese mismo margen*, si bien degradante y radicalizado. Como si el recurso a esta *epokbé* fuera a la vez efecto y causa de la clausura epocal del arte. Como si, a propósito del arte, la *Estética* no sólo pudiera *describir* el tardío trance disolutorio del arte de acuerdo a su concepto, sino también pudiera *prescribir* la necesidad de dicho trance en vistas a la unidad de su concepto. La cuestión, entonces, es qué puede significar que dicha unidad pueda ser garantizada por su repetibilidad.

Ahora bien, querría tan sólo señalar aquí que la repetición moderna de la disolución clásica se da en relación con un cierto retorno al símbolo y a su divisa textura objetual que Hegel o va a mediar o a objetar. Porque este retorno tiene lugar sólo después, aunque también *a partir* de la disolución del arte clásico signada por la *hostilidad* entre la figura y el significado, ocurre entonces que el retorno moderno al símbolo entraña también cierto retorno hostil del símbolo, el que llevará la marca del signo. Además, esta marca

sobredeterminaba ya al símbolo desde el comienzo del arte, pues Hegel hará comenzar al arte como el símbolo que no deja de entender también como signo. En adelante, como *repetición* de la *única disolución*, la modernidad puede no ser ya más que la reiteración de una ausencia del arte, sólo que con una hostilidad tal que no ha hecho más que precipitar aquello que Hegel identifica con su comienzo. Quizá por ello la clausura hegeliana de la época del arte, haya buscado una garantía en una *epokhé* que suspendiera de una manera todavía más precipitada y más hostil toda posibilidad para una nueva época del arte. Lo que, acaso ironía del signo, no habría podido realizar más que operando con un signo que fuera "desde siempre el momento de la presencia perdida"¹⁷⁵. Desde que para Hegel la verdad va a ser entendida como subjetividad absoluta, la verdad entonces no va a ser anunciada sino como ausencia en el signo (lo que, por su parte, ha mostrado Derrida). Lo mismo que llevaría a Hegel a realizar la *epokhé* de la época moderna del arte, es lo que también, a su vez, suspendería dicha *epokhé*. Hegel rasgaría con el signo todo el proceso del sentido.

¹⁷⁵ Jacques Derrida, "El pozo y la pirámide. Introducción a la semiología de Hegel", en *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, p.106.

SEGUNDA PARTE: ARTE, DISOLUCIÓN Y HOSTILIDAD

“Pues sólo cuando lo mecánico [*das Mechanische*], ya no plantea para sí ninguna dificultad [*Schwierigkeit*], puede el arte proceder libremente al desarrollo de la forma, donde entonces el ejercicio efectivamente real es al mismo tiempo un desarrollo que está en estrecha relación con el progreso del contenido y de la forma”

Hegel, *Lecciones sobre la Estética*, p.325.

“Simplemente una máquina, quizá, y que funcionara. Una máquina definida en su puro funcionamiento y no en su utilidad final, su sentido, su rendimiento, su trabajo”.

Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, p. 126.

En la medida en que el arte es algo *ya pasado*, la *Estética* cuenta la historia del arte como la historia de su precipitación. Mediante una especie de doble hiperbólico de la precipitación moderna del arte, buscando abrir con anterioridad el espacio de una época post-artística (lo que no quiere decir carente de arte), suspenderá anticipadamente a éste que, en su obstinación, había elevado a programa artístico la lógica subjetiva de la reflexión moderna. Una cierta estetización y ya no simplemente una estética es lo que parecerá conjurarse en este gesto. Y esto desde que es con esta apertura anterior con la que se precipita anticipadamente toda la precipitación moderna del arte, plegándola suspensivamente sobre un único y mismo acontecimiento y volviéndola incluso una mera repetición de éste último. Así la *Estética* logra que una idealidad ya efectuada asegure el cierre definitivo del arte. De esta manera, todo lo que *en* el pliegue ideal *suceda con posterioridad* no aparecerá más que como su pura radicalización. O lo que es lo mismo: porque todo ha sucedido ya, lo que suceda podría no suceder. Habría aquí un poderoso signo de hostilidad.

Decíamos en la Primera Parte que hay más de una precipitación hegeliana: una *lemática*, que acontece en el elemento del concepto y como *resultado* del sistema. Pero allí mismo abríamos la posibilidad de que dicha precipitación fuera también, en cierto modo,

una respuesta acelerada a la sobrepuja epocal de un arte *ya sin* concepto. Visto desde esta otra posibilidad de precipitación de la conciencia del arte, la precipitación lematizada puede aparecer como *una respuesta que no puede esperar que haya concepto propiamente tal del arte para tener ante sí un objeto*. Que Hegel no haya tematizado más que una precipitación, que es en definitiva la que asegura la previa disponibilidad filosófica del arte en la época en que éste no parece tener ya límites, invita a pensar en cierta sobrepuja del límite que acosa desde adentro a la filosofía hegeliana del arte.

Cuando más arriba identificábamos la tarea de primer intermediario que Hegel reservaba al arte en el marco de las contradicciones agudizadas por la modernidad, no hacíamos otra cosa que identificar, con Hegel, la hostilidad reflexiva que se cierne desde un arte en ningún modo ajeno a la omi(uni)lateral reflexividad moderna. Y dado que precisamente el arte moderno para Hegel se desenvuelve bajo el signo de esta lógica, era menester que éste pudiera localizar el comienzo de esta lógica hostil sin comprometer aquello mediante lo cual dicha lógica debía comenzar a ser disuelta. Al arte, cuya espiritualidad sensible debía poder ser distinguida de una espiritualidad puramente reflexiva, todavía se le debía poder comisionar la tarea de una sutura concreta que, en el pasado, había hecho época. Ahora bien, para encomendarle esta tarea era menester asegurar el cambio de época. Sólo una clausura histórica del arte que fuera también una clausura epocal, podría asegurar el *funcionamiento* temporal de la representación artística¹⁷⁶.

Y no hay mayor temporalidad que la asegurada por una *epokhé* del arte moderno, de su hostilidad reflexiva, de su dispersión subjetivista e individualista históricamente incontenible, para precipitar idealmente la clausura de sus términos. Sólo desde una precipitación ideal se podrá sancionar la precipitación por repetición del arte moderno. La *epokhé* del arte moderno es lo que, idealmente, posibilita la suspensión de su arte. Es más, es lo que posibilita que siga habiendo arte efectivamente ya sin arte. Su cierre epocal no habría de impedir su *factum*. Sólo que su *factum* no habría de añadir nada a un arte ya enteramente efectuado.

¹⁷⁶ Como tendremos ocasión de profundizar, la funcionalidad temporal del espacio, aquí de la conciencia en su objetivación sensible, es la que hace posible el devenir inteligible del espíritu, el cual requiere del progresivo desprendimiento de su relieve sensible.

Sustancializando al sujeto, Hegel encadena el sujeto a la historia de su devenir, en cuyo decurso progresivo el arte constituye un primer encadenamiento espiritual a lo externo sensible. Como tal el arte no le sirve al entendimiento separador para afianzar su absoluta posición. La *Fenomenología del espíritu* dice a este respecto: "La belleza carente de fuerza odia al entendimiento porque éste exige de ella lo que no está en condiciones de dar"¹⁷⁷. En este sentido y según su concepto, el arte es aquel elemento espiritual en el que el espíritu todavía no ha alcanzado ese retraimiento subjetivo que sólo la religión cristiana inauguró y que la moderna cultura reflexiva radicalizó en el yo (individual). En este sentido, en la época de su final fin, el arte tiene por tarea el encadenar la subjetividad al mundo externo sensible, reconciliando hasta cierto punto al pensamiento con su otro. Sin embargo, decretada la hostilidad de una conciencia subjetiva que se proyecta artísticamente, *Hegel hostiliza dicha hostilidad hasta el punto de la absoluta imposibilidad de una subjetividad separada*. Desde que la experiencia del arte es la experiencia de un encadenamiento sensible de la conciencia, una experiencia reflexiva del arte como experiencia estética resulta imposible puesto que, como conciencia separada, no hace otra cosa que testimoniar su separación. El fin final del arte decretado por Hegel pertenece al momento en que la experiencia efectivamente real del sujeto ya poco o nada tendría que ver con el arte.

Y si no ha sido todavía necesario haber dedicado muchas lecciones sobre la estética para emitir este decreto, es que Hegel había discernido tempranamente cual habría de ser el destino del arte¹⁷⁸. Ahora bien, si Hegel parece haberse resuelto a concederle al arte una especificidad y una autonomía que, tempranamente, en la *Fenomenología del espíritu*, no gozaba, entonces todo parece indicar que el precio de aquella es su mucho más temprana clausura¹⁷⁹.

Como ya hemos señalado, en Hegel el proceso de delimitación histórica del arte pertenece a la religión y a la filosofía. Y esto desde que comparten el mismo elemento, el

¹⁷⁷ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, *op. cit.*, p.24.

¹⁷⁸ Así en la *Fenomenología del espíritu* de 1807. Las lecciones sobre la estética datan de los años 1817 y 1819 en Heidelberg, 1820/1821, 1823, 1826 y 1828/1829 en Berlín. Los documentos de Hotho, sobre los cuales se basan las lecciones que aquí utilizamos, son extraídos de las lecciones de 1823 y 1826. Cfr a este respecto Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I*, *op. cit.*, pp. 157s.

¹⁷⁹ Ver a este respecto el texto de Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, *op. cit.*

espíritu. Siendo ambas el relevo espiritual del arte, siendo la filosofía el relevo histórico espiritual de la religión cristiana, el arte entonces habría de quedar definido por su específica forma de presentación de la idea y por la plenitud alcanzada por dicha forma, la forma sensible y el arte clásico, respectivamente. Todo lo que, artísticamente, y tras la realización efectiva del arte ideal, ya no representará los supremos intereses del espíritu, intereses que tanto la religión cristiana (“revelada”) y la filosofía idealista debían poder representar y llevar a plenitud de su concepto. De este modo, es tan sólo más allá de la esencia históricamente realizada del concepto del arte, que va a tener lugar el devenir de una subjetividad retraída de lo sensible, cuyo hostil paso al límite se deja sentir en el proceso moderno de la forma artística, cuya lógica reflexiva es incluso capaz de proyectar dicha hostilidad como una objetividad puesta por la subjetividad.

Pero la temprana clausura histórica del arte se produce en la *Estética* en los mismos medios filosóficos a los que da lugar. La hostilidad reflexiva del arte moderno es filosófica y artística. Incluso lo es si el titular de dicha hostilidad, como parece serlo “el señor Schlegel” para Hegel, nada sabe de filosofía¹⁸⁰. No se trata, por tanto, de un mero diagnóstico sobre el arte moderno, si por diagnóstico se entiende un cierto encuadramiento empírico. La estética hegeliana, o más exactamente la filosofía del arte, también hace parte del movimiento de la hostilidad. Incluso si ella se presenta como la disolución de la misma. En el horizonte trascendental abierto por la filosofía kantiana, pero también más allá de él, la hostilidad habría hallado una solución satisfactoria, que también consiste en radicalizar su alcance. Hegel, por su parte, no se ha propuesto otra cosa que *contener* dicha hostilidad en su propio elemento, pero llevándola a límite, *encadenándola* a una historicidad de la que ya, como arte, no puede responder. El arte moderno, y sobre todo el romanticismo alemán, no haría más que denegar obstinadamente un encadenamiento que sólo la ausencia del arte podría convertir en fuente de libertad. Y no obstante, este decreto hegeliano que pesa sobre el romanticismo, no es necesariamente ajeno a la misma herencia romántica. En Maurice Blanchot, por ejemplo, encontramos lo siguiente: “a partir del día en que lo absoluto se

¹⁸⁰ Como se sabe, con una molestia a penas disimulada, así suele llamar Hegel a Schlegel en más de un pasaje de su *Estética*. En cuanto a su nulidad filosófica, por ejemplo en el pasaje más arriba citado de sus *Lecciones sobre la historia* de la filosofía.

convirtió conscientemente en el trabajo de la historia, el arte ya no es capaz de satisfacer la necesidad de absoluto: relegado en nosotros, ha perdido su realidad y su necesidad; todo cuanto tenía de auténticamente verdadero y viviente pertenece al mundo y al trabajo real en el mundo”¹⁸¹. Blanchot sigue aquí a Hegel, si bien hace esto para destacar enseguida el hecho de que el arte es en adelante libre para buscar qué sea su esencia. Lo que, por otra parte, tenemos también aquí como una posibilidad hasta cierto punto abierta por Hegel mismo. Con todo, y aunque en el texto de Blanchot a partir de esta búsqueda se abra una muy heterogénea fuente de historicidad, lo cierto es que aquí Blanchot no objeta la presuposición historicista de un efectivo envío histórico del arte.

Ahora bien, el historicismo hegeliano del arte es interrogado a partir del momento en que se comienza a reconocer que la hostilidad tematizada por Hegel se cernía ya desde siempre en la conciencia del arte. En la medida en que ésta no pueda sustraerse a cierta *inscripción inmemorial*, no podrá evitar ser *maquinada* y *maquineada* por una cierta *memoria anterior*, volviendo así imposible su dialectización según el movimiento y la estructura de la *Aufhebung*. Es en Jacques Derrida y, después de él, es en Paul de Man, y hasta cierto punto también en Jean-Luc Nancy, en quienes podemos hallar los efectos más o menos decisivos para el arte del pensamiento de una tal inscripción. Sometiendo a la dialéctica hegeliana a las exigencias semiológicas puestas por ella misma, la deconstrucción derridiana por una parte, pero también la deconstrucción demaniana por otra, especialmente preocupada por las consecuencias estéticas de tales exigencias, hacen que el problema del signo sea un factor de conmoción interno al proyecto hegeliano.

Respetando, y acaso también cediendo a la magnitud de estos pensamientos destructivos, a la inconmensurabilidad de las dificultades por ellos abiertos, nos limitaremos aquí a consignar algunos de los efectos que la problemática de signo produce dentro de lo que ellos entienden por sistema hegeliano, hegelianismo o pensamiento hegeliano. Haremos esto al final de un trayecto que se orienta bajo la perspectiva de la incidencia de un *rasgo semiótico* operante en el pensamiento estético hegeliano. Este rasgo semiótico marcaría su concepto de arte, el devenir histórico de su forma y de su particular

¹⁸¹ Cfr. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Paidós, p.202.

manifestación artística. Sin dar a entender aquí, bajo el punto de vista por nosotros sostenido, que este rasgo interrumpe desconstructivamente el devenir en el que se haya teleológicamente precomprendido el arte para Hegel, nos mueve ante todo la posibilidad de detectar en el concepto, en la forma y en la particular manifestación del arte, la sistemática consideración hegeliana del signo, en cuyo devenir dialéctico no sólo creemos ver desplegarse la historia del arte, *encadenándose* así una problemática histórica a una semiológica, sino también creemos ver *desencadenarse a partir de tal ligadura* la memoria incierta de un arte producido por su signo¹⁸². En este sentido, creemos poder ver a una estética acosada o maquineada por su signo, aquí en primer término por el *mero nombre (bloßer Name)* estética, pero también por la *etiqueta (Inchrift)* y el *rótulo (Aufschrift)*, cuya presencia *de paso*, pero de *paso inmemorial*, Hegel cree poder delimitar mediante un *ya no*. Procurando aceleradamente la disolución del arte, *antes incluso de su aparición como tal*, Hegel intenta contener la hostilidad del signo *en la época* de su infinita y acelerada propagación.

¹⁸² Lo que en principio contradice el específico punto de vista demaniano, el cual no concibe en Hegel mismo el paso dialéctico del símbolo al signo. Ver a este respecto lo que dice Jacques Derrida en sus *Memorias para Paul de Man* (cfr. *op. cit.*, p. 76). En la medida en que nos dejamos guiar aquí más por el modo en que Derrida trata con la dialéctica en el texto hegeliano, e incluso más allá, en el más amplio campo del trascendentalismo, el que incluye la problemática del amigo y del enemigo a propósito de Carl Schmitt, no repetimos aquí el gesto demaniano, lo que no quiere decir que, a través de otros medios, aquí en primer término ya cierta explotación de la suspensión o *epokhé* moderna del arte cuya importancia la hemos reconocido con Lacoue-Labarthe, no pretendamos también de cierta manera mantenernos en la fibra no dialéctica del pensamiento demaniano.

Capítulo 1. La idea del arte bello y la exclusión de lo maquinal

"Pues la concordancia entre concepto y apariencia es compenetración total. Por ello la forma y la figura externas no permanecen separadas del material externo e impresas *mecánicamente* [*mechanische*] en éste con otros fines, sino que aparecen como la forma inherente a la realidad y que se configura según el concepto de la misma".

Hegel, *Lecciones sobre la estética*.

Casi saliendo de la Introducción¹⁸³, Hegel comienza distinguiendo la idea como lo bello artístico de una idea lógico metafísica, diciendo que aquella es “la idea en cuanto progresivamente configurada como la realidad efectiva y asociada a esta realidad efectiva en unidad inmediatamente correspondiente”¹⁸⁴. En cambio, la idea como tal es “lo en y para sí verdadero mismo, pero lo verdadero sólo según su universalidad todavía no objetivada”¹⁸⁵. Si la idea lógico metafísica corresponde a la Lógica en su exposición científica (a la *Ciencia de la lógica*), la idea concreta como realidad *inmediatamente* correspondiente corresponde a la *Filosofía del arte y/o Estética*¹⁸⁶.

Ahora bien, la idea como lo bello artístico es la objetivación de la idea, su manifestarse esencialmente en sí como realidad efectiva e individual. Cuando esta objetivación es la “realidad efectiva configurada conforme a su concepto”, se trata del *ideal*¹⁸⁷. El ideal es la realización concreta del concepto. Lo que sucede sólo a través de una *correspondencia* (*Entsprechens*), que Hegel se apresura a distinguir de la *exactitud* (*Richtigkeit*). ¿Por qué? Porque no se trata de que tal o cual figura efectiva y real deba representar *con precisión* la idea determinada. La *verdad* del ideal no es la mera *exactitud* consistente “en la expresión de cualquier significado de modo pertinente y en la posibilidad de reencontrar

¹⁸³ Ver “La idea de lo bello artístico o el ideal”, en G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 55ss.

¹⁸⁴ *Op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁵ *Ibíd.*

¹⁸⁶ *Op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁷ *Cfr. Ibíd.*

inmediatamente por tanto su sentido en la figura”¹⁸⁸. Si fuera así, la falta de correspondencia del ideal podría depender de la torpeza o de una cuestión técnica. Esta deficiencia, en cambio, lo es de la *forma* por respecto a su *contenido*.

Todo va a depender de si es de la idea misma que va a *brotar* (*herfließen*) o no la *determinidad* (*Bestimmtheit*), de si la idea misma es o no representada como “determinante y particularizadora de sí misma”¹⁸⁹. Porque, cuando esto no sucede, estamos en presencia de una “mala determinidad” y “la verdadera belleza” no tiene lugar. Es el caso para Hegel de las producciones artísticas chinas, hindúes y egipcias (en ese orden), que Hegel va a considerar bajo el signo del pre-arte, siendo el arte egipcio, no obstante, lo que *históricamente* marque el comienzo del arte. En todo caso, en su conjunto estas producciones se caracterizan por su “falsa determinidad formal”, pues sus representaciones mitológicas, el contenido y el pensamiento de sus obras eran igualmente de una determinidad deficiente¹⁹⁰. Lo que es formalmente deficiente reside en un contenido deficiente, o mejor dicho, en una deficiencia de contenido alojado en la conciencia. Por ello lo que puede ser considerado deficiente respecto del concepto del arte mismo y del ideal, puede ser perfecto en una *esfera* muy determinada. La deficiencia, entonces, lo es respecto del concepto del arte y del ideal. Y si del ideal se trata, sólo el arte griego, como “arte supremo”, será *históricamente* capaz de escapar a dicha deficiencia. “Sólo en el arte supremo se corresponden verdaderamente entre sí la idea y la representación en el sentido de que la figura de la idea es en sí misma la figura en y para sí verdadera, pues el contenido de la idea expresado por aquélla es él mismo el verdadero”¹⁹¹. Pues bien, en la *esfera* del arte griego estamos ante una idea cuyo contenido es en sí mismo verdadero, y esto desde que “la idea está, en sí misma y por sí misma, determinada como totalidad concreta, y tiene por tanto en sí misma el principio y la medida de la particularización y determinidad de su manifestación”¹⁹². Sólo una idea en sí concreta produce una figura verdadera. Y el *ideal* tiene lugar como la correspondencia entre ambas.

¹⁸⁸ *Ibíd.*

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p.57.

¹⁹⁰ *Ibíd.*

¹⁹¹ *Op. cit.*, p.56.

¹⁹² *Ibíd.*

Ahora bien, todo indica que el arte bello es tal en cuanto ya pertenece al elemento del concepto, o más precisamente, al reino del espíritu. Es por ello que el concepto de lo bello comprende “*en primer lugar*, un contenido, un fin, un significado, *luego [en segundo lugar]* la expresión, la apariencia y la realidad de este contenido y, ambos aspectos, *en tercer lugar*, de tal modo interpenetrados] que lo externo, lo particular aparece exclusivamente como representación de lo interno”¹⁹³. Con lo que, de acuerdo a su concepto, en el dominio del arte somos concernidos por su *contenido*, esto es “lo simple, la cosa misma devuelta, a diferencia de la ejecución, a sus determinaciones más simples si bien comprensivas”. (Ej: el resumen del contenido de un libro, o también, la traducibilidad de un poema).

Pero este contenido es lo abstracto frente a lo concreto de la ejecución de la obra. Pese a ello, el contenido tiene “en sí mismo la determinación de llegar a la ejecución y de hacerse concreto”¹⁹⁴. Lo que equivale a decir que el contenido es en principio subjetivo “frente al cual está lo objetivo” de manera tal que de ahí deriva la exigencia (“deber-ser”, ha dicho recién) de “objetivar esto subjetivo”. Se impone, por tanto, una determinación universal que lo atraviesa todo: la oposición entre lo subjetivo y la objetividad que tiene enfrente¹⁹⁵. Pero en principio tiene lugar tan sólo la *unilateralidad* de lo subjetivo: se va a tratar de una deficiencia “que se evidencia al mismo tiempo como una inquietud, un dolor, como algo negativo que tiene que superarse como negativo, y, por tanto, se esfuerza por remediar esta deficiencia sentida, por rebasar la barrera sabida, pensada”¹⁹⁶. Esto se produce si el sujeto, que por cuyo concepto es lo “total”, tiene una *existencia unilateral*, cuya negatividad debe poder superar en sí. “La vida procede a la negación y al dolor de ésta, y sólo es para sí misma afirmativa a través de la cancelación de la oposición y la contradicción. Por supuesto, si se queda en la mera contradicción sin resolverla, entonces sucumbe a la contradicción”¹⁹⁷.

¹⁹³ *Op. cit.*, p.74.

¹⁹⁴ *Ibíd.*

¹⁹⁵ “Ya en nuestra vitalidad física y más aún en el mundo de nuestros fines e intereses espirituales estriban en la exigencia de ejecutar a través de la objetividad lo que en principio sólo es ahí subjetiva e interiormente...”. *Ibíd.*

¹⁹⁶ *Ibíd.*

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p.75.

Nótese la contradicción entre existencia finita y el concepto. Y que aquí, como se comenzará a ver enseguida, si es puesta por la existencia finita, es disuelta mediante el concepto. La tarea de la filosofía, que es aprehender el concepto de la verdad, hará el trabajo de esta disolución: “la filosofía se introduce en medio de las determinaciones contradictorias, las reconoce según su concepto, es decir, como no absolutas en su unilateralidad, sino autodisolventes, y las pone en la armonía y unidad que es la verdad”¹⁹⁸. Pero si ella reconoce el concepto en todo en cuanto “es pensar conceptual”, queda que pueda demostrar hasta qué punto la existencia finita, en su unilateralidad aparentemente sin *correspondencia* con el concepto, se autodisuelve en la unidad conciliadora del concepto. Por ejemplo, el concepto de lo vivo como individuo tiene como conciliados dos aspectos, el sujeto y la naturaleza inorgánica circundante. Lo que abre una interrogante sobre la correspondencia entre la unidad del concepto y la diversidad de aspectos presentadas por la realidad efectiva de los vivos. Hegel se apresura a decir no sin objeción: “el concepto está, sí, en todas partes; pero lo que importa es si el concepto deviene también su verdad efectivamente real en esta unidad en la que los aspectos y las oposiciones particulares no persisten los unos frente a los otros en autonomía y firmeza reales, sino que sólo valen como momentos ideales, reconciliados en libre consonancia”¹⁹⁹. Dicho de otra manera: sí, hay que afirmar la correspondencia entre el concepto y los aspectos particulares de la realidad efectiva, pero solamente si esta concordancia es el fruto de la realización de la unidad del concepto al interior de la cual los aspectos particulares devienen momentos ideales de dicha unidad.

Sabemos que Hegel halla en la religión “la esfera universal en la que el hombre se hace consciente de la totalidad *una* concreta”²⁰⁰. Sabemos también que, en cuanto se trata de estar ocupado con lo verdadero, que como tal es “el objeto absoluto de la conciencia”, el arte pertenece a la esfera del espíritu, hallándose en el mismo terreno que la religión y la filosofía. Pero, cuando se dice a propósito de la relación entre unidad del concepto y la diversidad de lo real efectivo, que lo que importa es “si el concepto deviene también su verdad efectivamente real”, por la que las particularidades son disueltas y que tan sólo valen

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p.77.

¹⁹⁹ *Ibíd.*

²⁰⁰ *Ibíd.*

“como momentos ideales, reconciliados en libre consonancia”, entonces es necesario establecer de qué manera esto sucede en la esfera *espiritual* del arte.

Consideremos esto tomando de manera algo arbitraria dos puntos de referencia y yendo de uno al otro. El primer punto de referencia es el concepto del arte como “la apariencia sensible de la idea [*sinnliche Scheinen der Idee*]”²⁰¹. El segundo punto de referencia es lo que, a partir de este concepto, es el modo preciso en que tiene lugar este concepto: “Pues la *concordancia* entre concepto y apariencia es *compenetración total* [Denn das *Zusammenstimmen* von Begriff und Erscheinung *vollendete Durchdringung*]”²⁰². De uno al otro veremos reafirmarse la relación entre concepto (*Begriff*) y apariencia (*Erscheinung*) sobre la base de una categórica externalización de lo maquinal. Si el despeje del mecanismo o del mecanicismo resulta tan indispensable para que la compenetración total no deje espacio a ninguna externalización de la concordancia, es porque el saber debe poder tener lugar (el concepto debe poder realizarse) sin esa especie de *sin tiempo del espacio* característico del dispositivo maquinal. Que este mecanismo muerto, extrínsecamente determinado, pueda ser signo de historicidad, o pueda hacer caer la historicidad en el signo, es lo que debemos intentar examinar aquí.

Digamos, entonces, que el concepto corresponde a la idea en general en la medida en que se hace presente en su realidad y en unidad con la misma. Vale decir, en la medida en que en su realidad se realiza a sí mismo. Por lo que permanece en unidad consigo en su objetividad. El concepto revela su unidad precisamente a través de la realidad y en esta misma. Y la idea es el concepto como totalidad efectivamente real y verdadera. Ahora bien, porque la idea es la objetividad en la que el concepto se refiere a sí mismo como a sí mismo, el concepto sólo va a corresponder a la idea *concreta* del arte cuando esta idea es la *unidad concreta* entre el concepto y la objetividad. Sucede que esta unidad concreta tiene lugar “en cuanto *es una inmediatamente* con la objetividad conforme a ella”. ¿Qué significa esto? Que desde que la idea de lo bello es la idea en tanto existencia sensible y externa, presentándose desde allí como *inmediatamente* para la conciencia, el concepto “permanece *inmediatamente* en

²⁰¹ *Op. cit.*, p.85.

²⁰² *Op. cit.*, p.87.

unidad con su manifestación externa [äußeren *Erscheinung*]²⁰³. De ahí el concepto de arte como “la apariencia sensible de la idea” [*das sinnliche Scheinen der Idee*]. Pero de este modo, lo externo, lo sensible y objetivo, no es autónomo en la belleza, por lo que debe renunciar a la inmediatez de su ser. Pues este ser “sólo es existente y objetividad del concepto, y está puesto como una realidad que lleva a representación al concepto como en unidad con su objetividad y por tanto a la idea misma en este existente objetivo que sólo vale como apariencia del concepto”²⁰⁴.

Ahora bien, si lo verdadero del arte no es tal sólo por la existencia efectiva y externa, sino sólo en cuanto es realización del concepto, entonces se desprende que una tal identificación es posible sólo y en tanto es *ya* la producción misma del concepto en su totalidad. Caso contrario, sucedería que un aspecto de su realización puede querer autonomizarse frente a la totalidad, e incluso contraponerse al concepto verdadero: “Sólo la realidad conforme al concepto es una realidad verdadera, es decir, verdadera porque en ella accede a la existencia la idea misma”²⁰⁵. Un modo de dicha autonomización tiene lugar cuando es el *entendimiento* [*Verstand*] el que, al querer penetrar hasta la unidad de lo bello, no hace más que permanecer “en lo finito, unilateral y no verdadero”. Pues lo bello “es siempre el concepto, el cual no contraría a su objetividad ni se entrega por tanto a la oposición de finitud y abstracción unilaterales frente a la misma, sino que se encierra con su objetualidad [*Gegenständlichkeit*] y es en sí infinito debido a esta inmanente unidad y completud”²⁰⁶. Pero sucede otro tanto cuando se considera lo bello del lado del objeto. Se tendrá que tener presente que “en lo bello el concepto no le consiente a la existencia externa seguir leyes propias para sí misma, sino que determina por sí su articulación y figura aparentes [*erscheinende Gliederung und Gestalt*], las cuales, como concordancia [*Zusammenstimmung*] del concepto consigo mismo en su existencia [concreta], constituyen precisamente la esencia de lo bello”²⁰⁷. Es preciso superar la unilateral libertad de los objetos, ante la cual debe someterse la subjetividad. Y, a la inversa, asimismo es preciso

²⁰³ *Op. cit.*, p. 84.

²⁰⁴ *Op. cit.*, p.85.

²⁰⁵ *Op. cit.*, p.84.

²⁰⁶ *Op. cit.*, p.85.

²⁰⁷ *Ibid.*

superar la unilateralidad del querer finito que prevalece sobre lo objetos hasta poder aniquilarlos.

Ahora bien, en su referencia *teórica*, “el objeto [*Objekt*] no es tomado meramente como objeto [*Gegenstand*] singular que es, el cual por tanto tiene su concepto subjetivo fuera de su objetividad [*Objektivität*] y en su realidad particular transcurre y se dispersa [*sich mannigfaltig*] múltiplemente en relaciones externas según las más diversas orientaciones”²⁰⁸. Más bien, “el objeto [*Gegenstand*] bello deja [*läßt*] que en su existencia aparezca [*erscheinen*] su propio concepto como realizado, y en sí mismo muestra la unidad y la vitalidad subjetivas. Por eso es por lo que el objeto [*Objekt*] ha invertido hacia sí la orientación hacia fuera, cancelando la dependencia de otro y transformando, para la consideración, la finitud no libre en infinitud libre”²⁰⁹. Asimismo, el yo, dejando de disolver las intuiciones y observaciones singulares en pensamientos abstractos, deviene “en este objeto” en sí mismo concreto, “pues hace para sí la unidad del concepto y la realidad, la unificación de los lados hasta aquí escindidos en yo y objeto, y por tanto abstractos, en su concreción misma”²¹⁰. En su referencia *práctica*, el deseo se retrae, “el sujeto supera sus fines frente al objeto y considera a éste como autónomo en sí, como auto-fin”. Así la consideración de lo bello es de índole liberal: “un dejar hacer a los objetos como en sí libres e infinitos”, por lo que el objeto, de un lado, no aparece ni presionado ni constreñido por nosotros, y de otro lado, no aparece ni combatido ni vencido por las cosas externas.

Se impone a sí la autonomía del objeto bello. Él es, en esencia, unidad y congruencia entre el existente concreto y el concepto. Y si por esto se deberá poder decir que es el concepto mismo lo concreto, es debido a que habrá compenetración total entre el concepto y la apariencia. En efecto, a la esencia del objeto bello corresponde que *tanto* el concepto, el fin y el alma del mismo, *como* su determinidad [*Bestimmtheit*], su multiplicidad y realidad externas en general, deban “aparecer [*erscheinen*] como obra de él mismo”. El objeto bello “sólo tiene verdad como [inmanente] unidad y congruencia [*immanente Einheit und Übereinstimmung*] entre el existente (concreto) determinado [*bestimmten Daseins*] y la esencia y

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Op. cit.*, p.86.

²¹⁰ *Ibid.*

el concepto auténticos”²¹¹. Pero es el concepto mismo “lo concreto”, pues “la concordancia [*Zusammenstimmen*] entre concepto y apariencia [*Erscheinung*] es compenetración total [*vollendete Durchdringung*]”²¹².

“Compenetración total” entonces. En el objeto de arte esto significa que la forma y la figura externas, “aparecen [*erscheint*] como la forma *inherente* [*innewohnende*] a la realidad y que se configura [*sich herausgestaltende*] según el concepto de la misma”²¹³. En otras palabras: al objeto de arte le son *enteramente adecuadas* la forma y la figura externa, pues ambas aparecen en él como la *forma inherente* a su realidad, configurada según el concepto de la misma. Por lo que esto también significa, que “la forma y la figura externas no permanecen *separadas* del material externo e *impresas mecánicamente* [*mechanisch...aufgedrückt*] en éste con otros fines”²¹⁴. Porque, según su concepto, al objeto de arte concreto debe serle *inherente* su forma, forma y figura externas deben permanecer íntimamente compenetradas con el *material externo*, sin que se puede *disponer mecánicamente* de ellas para imprimirlas en aquel como si no tuviera ya nada que ver con ellas. Al objeto artístico no se le puede *violentar mecánicamente* y permanecer en perfecta congruencia con su concepto. Ninguna precipitación exterior, ningún automatismo, pueden quebrantar lo que permanece unido interior e íntimamente. Lo que no significa, como veremos enseguida, que el objeto artístico cumpla siempre la exigencia de su ideal. Más bien significa que por detrás o por delante de este ideal, por así decirlo, lo maquinal puede llegar a ser algo característico del objeto artístico. Cuando esto sucede el ideal o está en proceso de constitución o en proceso de franca disolución. En proceso de constitución cuando la forma artística está a la busca de su forma ideal. En proceso de franca disolución, cuando la forma artística ideal ya no logra la completa compenetración entre concepto y apariencia sensible, cuando tampoco asegura ya que la forma y la figura externas puedan ser enteramente adecuadas a la realidad de que se trate.

Sin embargo, sería tan erróneo pensar que la fase de constitución del ideal es ajena a la disolución, como erróneo pensar que en su fase de franca disolución no opera ya el ideal. De un lado, en una y otra fase del proceso de disolución se va a imponer un cierto

²¹¹ *Op. cit.*, p. 87. Traducción parcialmente modificada.

²¹² *Ibíd.*

²¹³ *Ibíd.* Las cursivas son nuestras.

²¹⁴ *Ibíd.* Las cursivas son nuestras.

predominio maquinal en el arte, solidario de una muy conspicua arbitrariedad. De otro lado, porque dicha maquinalidad y arbitrariedad es sólo conmensurable con la mayor o menor distancia con respecto al ideal. Pero esto no quiere decir, como se verá enseguida, que tanto la fase precedente como la consecuente al ideal, sean para Hegel equivalentes. Lo que más bien quiere decir es que de una a otra fase lo maquinal y arbitrario en el arte ha intensificado a tal punto el proceso disolutorio que, a diferencia de la fase de constitución, tras la disolución del ideal se ha abierto el proceso de disolución del arte en su conjunto. Por eso hablamos antes de “franca disolución”. ¿Qué habrá sucedido? Que la posibilidad misma del ideal, es decir, lo que venimos reconociendo como “la compenetración total entre concepto y apariencia”, habrá venido a precipitar las cosas. Para encarar el modo en que esto habrá sucedido como también sus efectos para el conjunto del fenómeno artístico, debemos abrir un segundo punto en esta Segunda Parte.

Pero, para ponerlo en perspectiva digamos desde ya lo siguiente: al momento de abordar la fase final del arte, invadido por el mecanismo automático y la arbitraria disponibilidad de su forma y figura, es preciso que tengamos en cuenta que la congruencia de la apariencia y del concepto sólo debe hacerse visible en cuanto no anula la “apariencia de la libertad autónoma” del objeto de arte. Y esto porque, en el caso del arte, nunca se trata de una unidad sólo ideal, como es la correspondiente al elemento del concepto. Cuando esto suceda, el arte habrá de corresponder ante todo a la racionalidad abstracta propia del concepto. Por el momento, en el plano del ideal de arte, una doble exigencia: necesidad conceptual de copertenencia de los lados particulares y apariencia de libertad. Tal necesidad es la del *encadenamiento recíproco* entre los lados, que están puestos uno *inmediatamente con el otro*. Pero tal necesidad no puede presentarse en forma de necesidad misma. Más bien debe ocultarse “tras la apariencia de contingencia inintencionada”²¹⁵. Caso contrario, “las particularidades reales pierden su posición de existentes y aparecen sólo al servicio de su unidad ideal, a la cual permanecen abstractamente sometidas”²¹⁶: “Con esta libertad e infinitud que comportan el concepto de lo bello así como la objetividad bella y su

²¹⁵ Cfr Kant, lo que llama "tener aspecto de naturaleza" en su tercera crítica.

²¹⁶ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 87

consideración subjetiva, el ámbito de lo bello se sustrae a la relatividad de las relaciones finitas, y es elevado al reino absoluto de la idea y de su verdad”²¹⁷.

Cuando la idealidad se imponga, y con ella lo arbitrario y maquinal, el ámbito de lo bello ya no podrá ser sustraído a la relatividad de las relaciones finitas, ya no podrá ser elevado al reino absoluto de la idea y de su verdad. Cuando eso suceda, sucederá porque puede ya no suceder.

²¹⁷ *Ibíd.*

Capítulo 2. El devenir signo del arte.

"Ahora bien, el símbolo es ante todo un *signo*"

Hegel, *Lecciones sobre la estética*.

Cuando Hegel define lo bello como la “apariencia sensible de la idea” y establece la exclusión de lo maquinal como aquello que puede llegar a impedir la total compenetración entre concepto y apariencia, está defendiendo la posibilidad histórica del concepto de arte, la que depende de la inmediatez sensible como elemento específico en el cual la idea aparece como arte. El privilegio asignado al arte griego tendrá que ver precisamente con esto, en la medida en que constituye históricamente la realización efectivamente inmediata de la idea, es decir, el ideal. Pero, por lo mismo, la exclusión de lo maquinal no comporta la exclusión de la historia, sino sólo la exclusión de una historia en que la idea, como arte, es lo espiritualmente relevante.

Todo lo cual indica que la idea como arte está sujeta a un desarrollo histórico que inscribe su despliegue ideal dentro del cual el arte griego es su plena expresión, aunque no la única. Es por eso que el ideal va a ser el rasero en comparación con lo cual el conjunto del proceso histórico del arte podrá ser medido. En este sentido, el ideal visto desde el conjunto de su historia hace aparecer un concepto de arte la mayor parte del tiempo conflictuado y/o hostilizado, antes que íntegramente ahistórico. Tiene razón Peter Szondi cuando dice que, lejos de ser el arte un concepto metahistórico, “la pugna” entre la idea y la forma, “es inmanente al concepto de lo bello”²¹⁸. Cuando veamos a Hegel hablar de reconciliación, de calma o de pacífica articulación entre contenido y forma, entre significado y figura, a propósito del arte clásico, estará consignando precisamente con ello un concepto signado por la pugna.

En la medida en que se trata de un concepto ya determinado históricamente, esta pugna no habrá sino de ser resuelta históricamente. Si esta resolución, lo que nosotros llamamos aquí lo maquinal, designa la instancia disolutoria que posibilita la misma; si a su

²¹⁸ Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I, op. cit.*, p. 203.

vez esta instancia resulta ser intrínseca al concepto de arte pero históricamente heterogénea a él mismo; entonces quizá la pugna que consigna Szondi sea más acendrada y capaz incluso de hostilizar la dialéctica que habría de resolverla. En todo caso, puesto que no habrá más que resolución histórica de la pugna, habrá de resolverse a través de los medios específicos que se dé la idea del arte según su concepto. La idea del arte es, según Hegel, “una totalidad de diferencias esenciales”²¹⁹, ni una cosa siempre idéntica consigo misma, ni una agregación exterior de partes. La universalidad de la representación depende de un concepto que “se desdobra en una totalidad de medios particulares de configuración del arte”²²⁰. A este concepto le es esencial la apariencia. Y habrá diversas formas de expresarse de esta relación esencial a través de las cuales la idea del arte se desarrolla más o menos ajustadamente según su ideal. Al comienzo del primer capítulo de esta segunda parte, hemos visto a Hegel distinguiendo *exactitud* de *correspondencia*. Delimitábamos así el terreno específicamente estético en el que comenzábamos a desenvolvernos. Ahora que afrontamos el despliegue exterior de la idea, cuya prioridad la tiene aquí la idea en la medida en que se va tratar de su exteriorización, o la expresión de su significado, debe quedar sentado que la *correspondencia* entre la idea y la figura externa es indefectible, pues es exactamente lo mismo considerar “el progreso del desarrollo del ideal como un progreso interno de la idea en sí o como de la figura en que éste se da existencia. Se trata de un vínculo inmediato entre ambos lados”²²¹. Tal que si nos topamos con una forma artística “todavía inadecuada con el verdadero ideal”, es necesario tener presente que “a cada contenido de la idea le es adecuada cada vez la figura determinada que aquél se da en la forma artística particular”²²². Por lo mismo, cuando se trate de una perfección o de una deficiencia de la idea, “la deficiencia o la perfección sólo radica en la determinidad relativamente verdadera o no en cuanto la cual es para sí la idea”²²³. Y una idea es tanto o más verdadera cuanto es más para sí. De ello va a depender que aparezca en tal o cual figura externa.

²¹⁹ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 221

²²⁰ *Ibíd*

²²¹ *Ibíd.*

²²² *Ibíd.*

²²³ *Op. cit.*, p.222.

Ahora bien, Hegel contempla tres formas sucesivas de aparición sensible de la idea: la forma simbólica, la forma clásica y la forma romántica. Es de este modo que periodiza la historia del arte. Según Szondi las dos últimas formas constituyen una bipartición al uso en los contemporáneos de Hegel²²⁴. En cuanto a la primera fase histórica y primera forma artística, Szondi hace ver que se trata de una innovación pero donde Hegel no es tan original, pues "hace justicia a una tendencia general de su época"²²⁵. Enseguida y a propósito de la concepción hegeliano del símbolo, Szondi da algunas razones acerca de porqué Hegel se distancia de los románticos, pese a ciertas deudas que lo vinculan fuertemente a Schelling. Pero esa distancia tiene el carácter de un "abismo" cuando se refiere a Schlegel. Aunque ya en la Primera Parte hemos dicho varias cosas a este respecto, quisiéramos por ahora dejar sentadas tres cosas que comenzaremos a considerar a partir de lo que viene:

1. Sobre la base de un cierto retorno al símbolo por parte del romanticismo, especialmente bajo la modalidad seguida por Friedrich Schlegel, la *Estética* va a presentar la necesidad de su delimitación histórica y artística. En este sentido, el propósito hegeliano que según Szondi consiste en "captar como un proceso histórico sus únicas posibilidades, que otra estética colocaría una junto a otras como géneros equiparables transhistóricos"²²⁶, es lo que parece permitirle a Hegel que su diferenciación entre lo clásico y lo simbólico hecha a favor de lo clásico, le permite a su vez hacer imposible la vuelta efectivamente histórica a los simbólico, o si se quiere también, aunque quizá con otros efectos, el retorno de los simbólico.

2. Puesto que tanto Hegel como los románticos dan, a su manera, por superado el clasicismo, la controversia entre ambos, especialmente con Friedrich Schlegel, parece cernirse desde la espinosa (cuando no temible) cuestión de qué es lo que hay si ya no hay clasicismo. Se trata del problema del autoentendimiento epocal, el que, según creemos, no debe ser separado del horizonte filosófico del trascendentalismo. Es en este marco

²²⁴ "Se corresponde en lo esencial con la oposición de poesía antigua y moderna tal como se encuentra en las obras juveniles de Friedrich Schlegel, principalmente en el artículo *Del estudio de la poesía griega* del año 1759. También existe un parentesco con los conceptos de Schiller de la *poesía ingenua* y *sentimental*, aunque Schiller no quiere significar con ello, primariamente, una articulación histórica". En Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I*, *op. cit.*, p. 204.

²²⁵ *Op. cit.*, p.205.

²²⁶ *Op. cit.*, p.208.

categorial, por lo demás muy diferenciado, donde vemos desarrollarse el problema filosófico estético de la hostilidad.

3. La primera fase y primera forma artística responde categorialmente de una muy distinta y peculiar manera a las otras dos, éstas últimas más consabidamente históricas e incluso historicistas. El arte en tanto que simbólico, como lo observa bien Paul de Man, posee una dimensión lingüística o semiológica, que como ya ha sido dicho, parece responder al intento hegeliano de delimitar la propagación simbólica moderna, especialmente de Friedrich Schlegel. Creemos ver en esta opción el efecto de una sobredeterminación semiológica del conjunto de la estética hegeliana, merced a la cual creemos posible entender la historia del arte hegeliano como *el devenir signo del arte*. Que la poesía sea el arte en el que en cada fase y forma artística se precipite éste, nos confirmará esta prioridad hegeliana otorgada al signo.

a) El signo simbólico o la separación sin hostilidad.

Una vez establecido genéricamente que la forma artística simbólica se da bajo el signo de una idea que *busca* su auténtica expresión artística, Hegel hace una introducción *teórico-gnoseológica* de lo simbólico, utilizando aquí una expresión cercana a Szondi, que también puede ser entendida como *semiológica*.

Tres partes tiene esta pequeña pero condensada introducción que, en la versión que utilizamos, se titula "Del simbolismo en general": 1) El símbolo como signo; 2) El acuerdo parcial entre figura y significado; y 3) El desacuerdo parcial entre figura y significado. Dentro de este último punto encontramos los siguientes puntos: a) La equívocidad del símbolo; b) La equívocidad de lo simbólico en la mitología y el arte; y c) Deslinde del concepto de arte simbólico²²⁷. Destacamos de esta introducción lo siguiente: tras determinar al símbolo tanto como concepto cuanto como fenómeno histórico en el sentido de "inicio del arte" o "prearte perteneciente a Oriente", y tras determinarlo "en general" como "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

²²⁷ Cfr. G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, pp.231-233.

sentido más amplio y general"²²⁸; distinguiendo enseguida el significado, sea una representación o un objeto independiente del contenido que sea, y la expresión del significado, sea una existencia sensible o una imagen de la clase que sea; Hegel va a decir que "el símbolo es ante todo [*zunächst*] un signo"²²⁹. Aquí, en esta determinación más delimitadamente semiológica, el símbolo debe ser considerado un signo tanto si el adverbio alemán *zunächst* significa "ante todo", "primeramente", cuanto si significa "de momento". Sea uno u otro el caso, Hegel va enseguida a añadir mediante una expresión que denota oposición u objeción ("pero"), que el símbolo no va a consistir en una mera denotación o simple designación: "Pero en la mera denotación la conexión entre el significado y su expresión no es más que una asociación enteramente arbitraria"²³⁰.

Pero como se sabe, esta arbitrariedad, es el rasgo semiótico característico de lo que Hegel va a entender lisa y llanamente por signo en su *Enciclopedia*, en donde también se diferenciará del símbolo²³¹. Entonces resulta muy importante decidir qué es aquello que Hegel está diciendo cuando *de partida*, aunque también *de momento*, va a caracterizar al símbolo como un signo. Hegel no va a definir en su *Estética* un signo en general o a establecer la esencia general de un signo, dentro de la cual se va a establecer dos tipos de signo. Aunque implícitamente haga una diferenciación entre significación simbólica y mera denotación a propósito del carácter de signo del símbolo. Parece menos interesado en una definición general del signo que abarque a ambos que en una inmediata delimitación del símbolo en relación con aquello que va a constituir al rasgo semiótico por excelencia: la arbitrariedad que prevalece entre el significado y la expresión. "Esta expresión -prosigue Hegel- esta cosa o imagen sensible, se representa entonces tan poco a sí misma que más bien lleva ante la representación un contenido extraño a ella, con lo que no precisa estar en ninguna comunión peculiar en absoluto"²³². El énfasis puesto por Hegel en esta delimitación *sólo una vez que* ha establecido el estatus de signo del símbolo, no se nos ofrece más que como el punto de partida de una operación semiótica o semiológica que conducirá todo el

²²⁸ *Op. cit.*, p. 225.

²²⁹ *Op. cit.*, p.226.

²³⁰ *Ibíd.*

²³¹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, § 458, Alianza Editorial, Madrid, p. 499.

²³² G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.226. Derrida destacará este rasgo semiológico en el texto hegeliano. En Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, pp. 97s.

proceso del arte desde el principio hacia su fin, desde la forma simbólica a la forma romántica, pasando por la forma clásica, ella misma indisociable de este proceso. De manera tal que cuando Hegel va a declarar que en ningún caso "podemos por tanto tomar respecto al arte el símbolo en el sentido de una tal indiferencia [digamos: semiótica, IT.] entre significado y denotación del mismo, pues el arte en general consiste precisamente en la referencia, afinidad y concreta interpenetración de significado y figura"²³³, Hegel contemplará que *el paso* del arte simbólico al arte clásico, este último momento de plena realización del concepto de arte, *no deje de pasar por* la incidencia del rasgo semiótico en el que se ve envuelto el mismo símbolo, capaz de llevar la simple afinidad y referencia simbólica a la "referencia, afinidad y concreta interpenetración" característica del arte clásico²³⁴. En la medida en que esta incidencia del rasgo semiótico tenga lugar a partir de la disolución de la forma clásica bajo el signo de la hostilidad entre el significado y su expresión, el arte se precipitará hacia su fin con una aceleración tal que, volviéndose indisponible para sí mismo en el *comprendido recuerdo* histórico de su concepto, sólo la filosofía se mostrará capaz de recuperar *memoriosamente* las huellas de éste²³⁵. La plenitud de la época del signo coincidirá así con la época del concepto filosófico. Y ambas con la época de la máxima hostilidad entre el arte y la filosofía.

Pero nos precipitamos demasiado. Y en primer término porque con lo recién dicho podríamos dar a entender que hay arte por un lado y filosofía por el otro. Bajo el signo de esta hostilidad la relación entre arte y filosofía va a ser absoluta. Prosigamos entonces, por ahora, con el recurso hegeliano al símbolo.

Tras establecer la separación entre un signo indiferente y uno cuya exterioridad abarca "al mismo tiempo en sí mismo el contenido de la representación que hace aparecer", tal el símbolo, Hegel hace aparecer su falta de concreción: "al mismo tiempo debe llevar a la consciencia no a sí mismo como esta cosa singular concreta, sino en sí sólo precisamente aquella cualidad universal del significado"²³⁶. Pero aunque la expresión mantenga siempre

²³³ *Ibíd.*

²³⁴ En este sentido, permanecemos aquí más cercanos a la lectura de Derrida sobre Hegel que a la lectura de De Man. Ver sobre todo la Tercera Parte.

²³⁵ Lo que pretendemos nosotros sea aquí nuestra proximidad con Derrida, no será sino a causa de una problemática demaniana que consideramos ineludible, por decir lo menos.

²³⁶ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.226.

una adecuación con su significado, no puede hacerse totalmente adecuada a él. Resulta así que entre significado y figura concuerdan en una propiedad, pero "también la figura simbólica contiene para sí otras determinaciones de todo punto de vista independientes de aquella cualidad común una vez significado por ella"²³⁷. Entonces, el símbolo es ambiguo.

Ahora bien, más allá del contenido determinado que una figura debe designar, el símbolo es invenciblemente ambiguo porque nunca se está seguro "si una figura ha de tomarse o no como símbolo"²³⁸, vale decir si debe de ser tomada "literalmente, o al mismo tiempo figuradamente, o también sólo figuradamente"²³⁹. Por lo primero Hegel entiende "la representación de una existencia inmediata"²⁴⁰. Por lo segundo Hegel entiende *el símil*, donde se deben tomar en cuenta ambas cosas: "primero la representación universal y luego su imagen concreta"²⁴¹. Por lo tercero Hegel entiende *la metáfora*, vale decir aquellas "expresiones simbólicas del lenguaje de palabras como *begreifen, schliessen*, etc."²⁴².

Tres observaciones a este respecto:

1ª) Hegel va a entender primeramente el símbolo como algo que se tiene a la vista: tanto al significado como a la figura misma en su representación inmediata. Por lo que, en el caso de "las expresiones simbólicas del lenguaje de palabras", el símbolo ha perdido ya bastante de su inmediatez sensible en favor de su cara inteligible. La metáfora, junto al símil, pertenecen al momento de retroceso de la forma simbólica, en donde, además, de aquélla a ésta, el equívoco característicamente simbólico ha desaparecido por el hecho de que "cada uno de ambos lados, el significado y su figura, es nombrado explícitamente y con ello al mismo tiempo se enuncia su referencia"²⁴³.

2ª) En este estadio simbólico que reconoceremos enseguida como el momento de su disolución bajo el título "El simbolismo consciente de la forma artística comparativa", el simbolismo es en cierto modo obliterado por su signo. En la metáfora, por ejemplo, la

²³⁷ *Op. cit.*, p.227.

²³⁸ *Ibíd.*

²³⁹ *Ibíd.*

²⁴⁰ *Ibíd.*

²⁴¹ *Op. cit.*, p.228.

²⁴² *Op. cit.*, p.227.

²⁴³ *Op. cit.*, p.228.

inmediatez del significado figurado hace olvidar las representaciones sensibles²⁴⁴. Este olvido metafórico que borra lo sensible describe, sin duda, el proceso de una interiorización solidario de un ya conspicuo, aunque todavía discreto, trabajo espiritual del signo sobre el símbolo.

3ª) A medida que lo simbólico es obliterado por un signo cada vez más conscientemente disponible, lo simbólico tenderá a disolverse como ensamblamiento exterior de sus lados. Momento mecanicista o maquinal tan decepcionante para un Peter Szondi como revelador para un Paul de Man del registro lingüístico que atraviesa y logra conmover el esquema histórico e historicista de la estética hegeliana²⁴⁵.

Por su parte, Hegel no parece tener problemas en conceder que lo simbólico, con su carácter equívoco e incierto, sobrevivirá más allá de la disolución de su forma y de su fase histórica, y cuyo contenido, como veremos, corresponde a “casi todo el arte oriental”. En efecto, incluso en el arte clásico se podrá hallar una incertidumbre análoga, especialmente en sus producciones mitológicas²⁴⁶. Sin embargo, pese dicha sobrevivencia simbólica de los mitos, el arte clásico es otra cosa que el arte simbólico, pues si en éste “la imagen siempre representa algo más que sólo el significado cuya imagen ofrece”, en aquel, en cambio, tiene lugar la “verdadera figura”, pues “en sí mismo no expresa nada más” que “la subjetividad sustancial” como contenido auténtico, “de modo que el sentido, el significado, no son tampoco sino aquello que de modo efectivamente real está en la figura externa, pues ambos

²⁴⁴ Es el caso, puesto por Hegel mismo, de la palabra alemana *begreifen*, que “literalmente” significa una serie de acciones sensibles (coger, asir, tomar, agarrar, aprehender), pero que no recordamos cuando las tomamos “figuradamente” como “comprender” o “concebir”. Ver *infra*, ANEXO 1: “Lo que no se nos ocurre pensar. Hegel y la metáfora”, pp. 138-146.

²⁴⁵ De Man hará notar que en la parte correspondiente a la forma artística comparativa, Hegel va a considerar géneros modernos “todos ellos históricamente post-clásicos”. En Paul de Man, *La ideología estética*, *op. cit.*, p. 264

²⁴⁶ Hegel abogará por una historización efectiva de lo simbólico contra una interpretación simbólica de tal o cual obra de arte. Pero también, de otro lado, abogará por una racionalización interna al simbolismo cercana a Friedrich Creuzer (1771-1858). Así el simbolismo pertenece al pasado, siendo el modo propio en que una época tiene conciencia de sí misma: “En la época en que crearon sus mitos los pueblos vivían en circunstancias ellas mismas poéticas y tomaban conciencia de lo más íntimo y profundo suyo, no en formas de pensamiento, sino en figuras de la fantasía, sin separar las abstractas representaciones universales de las imágenes concretas”. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 231. Así también, porque dicha conciencia y sus significados pertenecen al espíritu humano en su conjunto, una interpretación de las mismas es también posible.

lados se corresponden perfectamente”²⁴⁷. Pasando del arte simbólico al arte clásico, se pasa de la figura oscura que siempre representa algo más, a la figura nítida y clara que “en sí misma no expresa nada más” que lo que expresa. Paso de la intemperancia simbólica a la sobriedad clásica. Pero paso solamente tras la consciente descongestión comparatista del símbolo, por cuyo efecto semiológico la nítida expresión clásica será pagada al precio de poner las condiciones de una hostilidad capaz de llevar al arte a su fin.

De manera que el símbolo puede pasar más allá. Pero no así el arte como simbólico. O más exactamente: sin que el arte pueda retornar al símbolo. Desde este punto de vista, todo intento romántico por retornar al símbolo resulta infructuoso. Y aquí, en primer término, el punto de vista de Friedrich Schlegel: “respecto a la forma artística simbólica surge la pregunta de si *toda* la mitología y el arte han de tomarse en efecto *simbólicamente*, tal como Friedrich von Schlegel, p. el., afirmaba que en toda representación artística ha de buscarse una alegoría”²⁴⁸. “En tal caso –agrega Hegel inmediatamente- lo simbólico o lo alegórico se entiende de tal modo que a toda obra artística y a toda figura mitológica le sirve de base un pensamiento universal que, puesto entonces de relieve para sí, en su universalidad, debe ofrecer la explicación de lo que una tal obra, una tal representación significa propiamente hablando. Este modo de tratamiento se ha hecho igualmente muy habitual en los últimos tiempos”²⁴⁹. Para Hegel, en cambio, no se trataría entonces de propagar lo simbólico a toda la esfera del arte, sino que más bien lo simbólico “en el significado que nosotros le damos a la palabra, *desaparece* en efecto al punto allí donde la libre individualidad, y no las representaciones indeterminadamente generales, abstractas, constituye el contenido y la forma de la representación”²⁵⁰.

Subrayamos aquí la expresión “desaparece” con el objeto de señalar desde ya que para Hegel la disolución de la forma artística simbólica aparecerá teniendo un carácter históricamente terminal, de manera tal que parecerá volverse imposible todo *efectivo* retorno al símbolo. Sobre todo si lo que sucede inmediatamente tras la desaparición del símbolo no va a tener que ver con la tardía proliferación simbólica, es decir romántica, de “las

²⁴⁷ *Op. cit.*, p.230.

²⁴⁸ *Op. cit.*, p.231s.

²⁴⁹ *Op. cit.*, p.232.

²⁵⁰ *Ibíd.* El subrayado es nuestro.

representaciones indeterminadamente generales, abstractas”, sino, más bien, con el predominio clásico de una individualidad que “constituye el contenido y la forma de la representación”.

Este énfasis en la *desaparición* o en la disolución de la forma simbólica, únicamente reservado a ella en la *Estética*, parece ser un indicador de hasta qué punto Hegel está comprometido con la imposibilidad simbólica del arte. Ni la disolución de arte clásico, ni la disolución del arte romántico, van a ser afectados por un tal déficit de historicidad. En lo que, sin duda, está implicado el retroceso de la inmediatez natural, principio de determinación todavía abstracto y por el que la conciencia aún permanece difusa para sí misma. Porque gracias a esta imposibilidad es que tiene lugar la libre individualidad plasmada en la representación y puede también aparecer el arte tal cual es según su concepto, el retroceso histórico de la forma simbólica del arte parecerá posibilitar la liberación de una historicidad cuya idealidad sea tan absoluta, que cualquier otra manifestación histórica del arte no le añadiría nada nuevo a su concepto, y cuyo cumplimiento histórico lo mantiene precomprendido en él. Sólo por eso y siempre podría seguir habiendo históricamente arte. Sólo que por eso y siempre ya sin producción de historicidad, sin posibilidad de hacer nuevamente época. Y esto es lo que precisamente va a suceder cuando lo que constituya al contenido y a la forma de la representación sea lo que, repitiendo en cierto modo la separación simbólica tras la disolución del arte clásico, no haga más que hacer prevalecer el principio de la hostilidad subjetiva sobre lo sensible, también sobre la base de representaciones indeterminadamente generales y abstractas.

Ahora bien, la separación simbólica es aquello con lo cual comienza el arte. Pero el comienzo de esta separación tiene lugar con la religión mitológica, cuando lo absoluto inmediatamente ligado a la naturaleza constituye a la vez un *barruntar* de algo muy distinto de la naturaleza. Aquí tiene lugar “el primer origen del arte”: “le pertenece un contenido sustancial captado por el espíritu y que ciertamente aparece exteriormente, pero en una exterioridad no sólo dada inmediatamente, sino *producida* primero por el *espíritu* como una existencia que en sí comprende y expresa ese contenido”²⁵¹. En el entendido, claro está que según su concepto, al arte “le pertenece un contenido sustancial captado por el espíritu y

²⁵¹ *Op. cit.*, p.234.

que ciertamente aparece exteriormente, pero en una exterioridad no sólo dada inmediatamente, sino *producida* primero por el *espíritu* como una existencia que en sí comprende y expresa ese contenido"²⁵². La separación simbólica ya no es la mera inmersión en la naturaleza carente de espíritu. Tampoco es aún “el concepto que se determina por sí mismo en su realidad efectivamente adecuada”²⁵³. Pero todavía menos es “la consideración prosaica del mundo objetual”, que se hace valer cuando “el hombre se ha liberado de la inmediatez y se opone a ésta en esta libertad en que asume intelectualmente la objetividad como una mera exterioridad”²⁵⁴. En la medida en que es aspiración y afán del significado auténtico y de su correspondiente configuración, constituye una *lucha* entre el contenido y la forma, pues es una deficiente unificación entre sí y con el verdadero concepto del arte, “todo el arte simbólico puede a este respecto concebirse como una incesante *pelea* entre la adecuación y la adecuación de significado y figura, y las diferentes fases no son tanto diferentes clases de lo simbólico como estadios y modos de una y la misma contradicción”²⁵⁵. Deberá tenerse presente aquí que esta *lucha* o *pelea*, en la medida en que es, por así decirlo, aspirada por la plena coincidencia entre los lados de acuerdo al efectivo cumplimiento del concepto del arte, no será todavía la *hostilidad* entre ambos lados característica de la fase disolutoria de éste. La contradicción simbólica no va a ser la expresión de la prioridad del significado sobre la figura con su correspondiente ascendencia del principio subjetivo sobre lo efectivamente real, como sucederá con la forma artística romántica, sino tan sólo la expresión de la búsqueda de una superación de la misma que parte de la inmediata identidad de los lados, indivisa y todavía inconscientemente contradictoria, hasta terminar sin solución en la desaparición y autodisolución de lo simbólico con la separación consciente de una identidad que ya no aparece como identidad inmediata entre los lados.

El “simbolismo inconsciente”²⁵⁶, que Hegel identifica sucesivamente con las religiones mitológicas persi, hindú y egipcia, comprenderá tres momentos en los que cada

²⁵² *Ibíd.*

²⁵³ *Ibíd.*

²⁵⁴ *Op. cit.*, p.234s.

²⁵⁵ *Op. cit.*, p.235.

²⁵⁶ *Cfr. Op. cit.*, pp. 241-266.

vez se vuelve más explícita la incongruencia dentro de la unión inmediata entre el significado universal, es decir espiritual, y la figura sensible. Primero: la unidad inmediata. Segundo: el simbolismo fantástico. Y tercero: el simbolismo propiamente dicho. En la medida en que dentro del primer momento lo interno del significado no ha logrado desprenderse de su realidad efectiva inmediata en lo dado, persistiendo así en la existencia particular y singular “la unidad sustancial, indivisa, entre significado y figura, y la diversidad de esta unidad, no afecta a la diferencia entre e significado en cuanto significado y su manifestación, sino sólo a la diversidad de los objetos que son ahí”²⁵⁷. De ahí que la concepción parsi no sea todavía una forma simbólica propiamente tal y, por lo mismo, tampoco es todavía arte. Tratándose más bien de “la primera unidad entre universalidad espiritual y realidad sensible”, “no constituye más que la base de lo simbólico en el arte”²⁵⁸. El paso hacia lo simbólico y hacia el arte se da con la concepción hindú, paso dado como diferencia y lucha entre significado y figura, y como *cicatrización fantástica* de la brecha entre ambos: “si la conciencia abandona la identidad inmediatamente intuita entre lo absoluto y su ser ahí exteriormente percibido, entonces se nos plantea como determinación esencial la *escisión* de los lados hasta aquí unidos, la lucha entre significado y figura, que incita inmediatamente al intento de *cicatrizarse de modo fantástico la brecha* mediante la comparación recíproca de lo separado”²⁵⁹.

Cuando la brecha entre significado y figura ya no sea cicatrizada por la fantasía, sino que superada por la interpenetración entre ambos, el arte, ya plenamente para sí, todavía dependerá de la fantasía para lograr la identidad mediada de sus lados, pero no en el modo aquí presentado²⁶⁰. Mientras tanto, el contenido de la representación ya está en cierto modo *desligado* del existente singular. Entonces “al espíritu se le plantea la tarea de configurar fantásticamente para la intuición y la percepción las representaciones universales de modo

²⁵⁷ *Op. cit.*, p.245.

²⁵⁸ *Op. cit.*, p.247.

²⁵⁹ *Ibíd.*

²⁶⁰ En efecto, cuando abordemos la forma clásica volveremos a encontrarnos la fantasía. Por lo que aún no es el momento para desplegar el espinoso problema de la fantasía en Hegel. Aunque será incluídible el ir abordándolo desde ya, no lo consideraremos en sus consecuencias semiológicas sino hasta el último punto de esta Segunda Parte.

renovado, producido por el espíritu, y de crear en esta actividad productos artísticos”²⁶¹. Empero, en esta configuración fantástica, impera la confusión y la distorsión, tal que el principal defecto de este arte es que no es capaz de hallar “ni los significados para sí en su claridad ni la realidad efectiva dada en su peculiar figura y significación”²⁶².

Ahora bien, se logra salir de esta confusión cuando la configuración misma del significado ya no procede de la unidad inmediata en el existente externo, es decir, cuando lo externo sensible y natural adquiere el rasgo de lo negativo. No se tratará ya de que lo absoluto permanezca inalterable, uno y lo mismo, mientras experimenta lo negativo. Antes bien, que lo negativo “es atribuido de tal modo a lo absoluto que el verdadero dios aparece como el devenir negativo *de sí mismo* y, por tanto, tiene lo negativo como su determinación inmanente a él”²⁶³. Momento en el cual lo externo y lo interno mantienen “un vínculo más estrecho”, pues lo externo corresponde ahora, más que antes, al significado. Y esto desde que la muerte, como negatividad, es inmanente a lo absoluto. La muerte inmediatamente natural, pero también sólo natural, pues “la figura natural en su inmediatez y existencia sensible no puede ser ya aprehendida como coincidente con el significado en ella atisbado”²⁶⁴. Morir es también lo superable. Momento, entonces, del *afianzamiento de lo interno* frente a lo natural aunque todavía “enredado en el modo externo de la apariencia”²⁶⁵. En todo caso por una mayor afinidad entre lo externo y lo interno, ya no se va a tratar de la fantástica y distorsionada relación entre los lados. El afianzamiento de lo interno entraña un vínculo ya no inmediato con lo externo, pues la identidad entre ambos ya no va a tener el carácter de lo previamente dado, sino de la *restauración* a partir de la diferencia, de lo *producido* por el espíritu. “Lo interno en general comienza a madurar en autonomía y a devenir consciente de sí, y busca su contraimagen en lo natural, que por su parte tiene una contraimagen igual en la vida y el destino de lo espiritual. De este afán que quiere reconocer un lado en el otro, presentar a la intuición y a la imaginación lo interno mediante la figura

²⁶¹ *Op. cit.*, p.248.

²⁶² *Ibíd.*

²⁶³ *Op. cit.*, p.258.

²⁶⁴ *Op. cit.*, p. 259.

²⁶⁵ *Ibíd.*

externa y mediante lo interno el significado de las figuras externas en la asociación de ambos, surge aquí el irresistible impulso al *arte simbólico*²⁶⁶.

Este impulso al arte simbólico quiere decir que la actividad espiritual comienza a imponerse a lo ya dado, dándole un impulso a lo interno. La apariencia de lo interno es lo *inventado* por el espíritu. Lo propiamente artístico, aquí bajo el expediente de la invención o de la producción del espíritu, es lo que comienza a tener lugar. Pero el afianzamiento de lo interno no significa su plena independencia de lo externo. Tiene más bien una correspondencia con éste. Lo interno y lo externo no dejan de espejarse, por así decirlo. La obra de arte simbólica “presenta fenómenos naturales o figuras humanas, alude al punto desde sí a otra cosa que, sin embargo, debe tener una afinidad interiormente fundamentada con los productos presentados y una referencialidad esencial a ellas”²⁶⁷. Por lo mismo, el arte simbólico no es la expresión de un espíritu independiente y vuelto sobre sí mismo: “pues el espíritu mismo aquí todavía no es en sí claro ni el espíritu, por tanto, libre”. O como dice Hegel un poco más adelante, tras haber declarado que los egipcios son “el pueblo propiamente tal del arte”²⁶⁸: “Pero sus obras siguen siendo misteriosas y mudas, sordas e inmóviles, pues aquí el espíritu mismo todavía no ha encontrado verdaderamente su propia vida interna y no sabe todavía hablar el claro y nítido lenguaje del espíritu”²⁶⁹. Sólo cuando se imponga la “palabra descifradora”²⁷⁰, retrocederá el enigma y la conciencia adquirirá esa claridad que “deja trasparecer nítidamente su contenido concreto a través de la adecuada figura pertinente a él mismo y que sólo se revela a sí misma en el ser-ahí de ésta”²⁷¹.

El camino hacia esta claridad y nitidez pasa por a conciencia de un significado ya más retraído del mundo fenoménico, lo que tiene lugar todavía en el símbolo a través de *la*

²⁶⁶ *Op. cit.*, p.260.

²⁶⁷ *Ibíd.*

²⁶⁸ *Op. cit.*, p.262.

²⁶⁹ *Ibíd.* Sin embargo, pese a la pesadez de las estatuas colosales y también de las pirámides, éstas no dejarán de ser presentadas por Hegel como "cristales" que dejan ver un interior: "las pirámides nos presentan la imagen simple del arte simbólico; son enormes cristales que esconden en sí algo interno, y de tal modo lo encierran como una figura externa producida por el arte, que resulta que son ahí para esto interno escindido de la mera naturalidad y sólo en relación con lo mismo". *Op. cit.*, p. 263. Cuando más adelante examinemos la noción hegeliana de signo, reconoceremos en qué medida esta transparencia cristalina puede ser la señal de que el montón impenetrable de piedras es lo que todavía retiene al signo en el símbolo.

²⁷⁰ *Op. cit.*, p.266.

²⁷¹ *Ibíd.*

*sublimidad*²⁷², puesto que “eleva lo absoluto por encima de toda existencia inmediata y lleva por tanto a cabo la primeramente abstracta liberación que constituye al menos la base de lo espiritual”²⁷³. Entramos así en el dominio de la *no correspondencia* entre lo interior y lo exterior, entre el significado y la figura. Se trata, en adelante, de una configuración externa del significado interno que es ella misma anulada por lo que expone “de modo que la exposición del contenido se muestra al mismo tiempo como un superar el exponer”²⁷⁴. En este sentido, no representa ya sino el proceso disolutorio de lo simbólico. Esta forma sublime del arte simbólico recorre el arte panteísta hindú y musulmán, incluyendo a la mística cristiana y el arte monoteísta hebreo²⁷⁵. Hago notar aquí dos cosas:

1) El sentido de este recorrido va de una sustancia divina “intuida como inmanente a todos sus accidentes creados”²⁷⁶, los que “se mantienen afirmativamente debido a la sustancia en ellas insita”²⁷⁷, a una sustancia divina que, como una, hace que frente a ella esté “el conjunto de las creaturas” el cual es “puesto como lo en sí mismo impotente y evanescente”²⁷⁸.

2) En este recorrido de lo sublime, Hegel considera sobre todo una determinada expresión artística, a saber *la poesía*, cuya identificación parece resultar válida al conjunto de las concepciones religiosas aquí reseñadas, aunque la refiera en el preciso contexto de la concepción panteísta. Dice al respecto: “un tal modo de concepción tampoco puede por tanto expresarse artísticamente más que a través de la poesía, no de las artes figurativas, que sólo ponen ante los ojos como lo-que-es-ahí y estático lo determinado y singular, de lo cual debe también desistirse ante la sustancia dada en semejantes existencias. Donde el panteísmo puro, no hay arte figurativo para el modo de representación del mundo”²⁷⁹.

Por varias razones importa mucho este momento no figurativo, e incluso antifigurativo, característico del arte sublime:

²⁷² Cfr. *Op. cit.*, pp. 267-278.

²⁷³ *Op. cit.*, p.267.

²⁷⁴ *Op. cit.*, p.268.

²⁷⁵ Cfr. *op. cit.*,pp. 267-278.

²⁷⁶ *Op. cit.*, p. 268.

²⁷⁷ *Op. cit.*, p.269.

²⁷⁸ *Ibíd*

²⁷⁹ *Op. cit.*, p.270.

1º) Porque Hegel se lo debe en cierto modo a Kant, si bien éste limita lo sublime al ámbito de los sentimientos subjetivos sin ninguna pretensión histórica.

2º) Kant le confiere un papel a lo sublime en su *Crítica de la facultad de juzgar* dentro del conjunto de los sentimientos de placer y displacer, abriendo así la facultad de juzgar a una experiencia de indiscernibilidad capaz de comprometer incluso el poder de la imaginación en su rol presentativo el cual Kant le ha asignado en su relación con la facultad del entendimiento. En ello se ha visto un sedicente antiestetismo en el corazón del pensamiento estético kantiano. Así por ejemplo en Jean-François Lyotard y en Jean-Luc Nancy²⁸⁰.

3º) Pero también lo sublime hegeliano ha sido considerado en perspectiva antiestética. Y esto precisamente a partir del estrecho vínculo que hay entre esta concepción de lo absoluto y la expresión poética en la que se representa. Es en Paul de Man en quien vamos a hallar esta consideración. Procuramos aquí mantener una cierta relación con ésta, sin por ello suscribir todos los alcances de la misma²⁸¹.

4º) La relación privilegiada entre la poesía y lo irrepresentable entraña aquí una distinción y hasta una oposición entre dos tipos de arte: el arte figurativo y el arte de palabras, aquí, la poesía. Se trata de un viejo problema, también una vieja pugna, que opone de un lado a las artes como la escultura y la pintura y de otro a la poesía. Aunque mucho más adelante en la *Estética* Hegel va a hacer trabajar la dialéctica de estas oposiciones específicas, situando a la pintura también en cierto modo del lado de la poesía²⁸². Hegel hará aparecer la oposición entre poesía y arte figurativo cuando todavía no han alcanzado estas artes su plena manifestación. Lo hará, entonces, sólo cuando, dentro de lo figurativo, ha sido tan sólo la arquitectura la que ha logrado constituirse en el arte correspondiente a la forma artística simbólica en la plena apariencia de su concepto. Arquitectura egipcia (destacando aquí la pirámide) es el arte particular correspondiente a tal forma simbólica. Ahora bien, en la medida en que el terreno en el que se desenvuelve el conjunto de las artes figurativas es el de “la figura externa sensible del espíritu y de las cosas naturales”, la poesía superará dicha figuración externa, siendo capaz de responder adecuadamente al sentido de aquella mediante la autónoma expresión de lo interno. Cuando esto suceda en plenitud, al

²⁸⁰ En Jean-François Lyotard, *Lo inhumano*, op. cit. En Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, op. cit.

²⁸¹ Cfr. “Lo sublime en Hegel”, en *La ideología estética*, op. cit., pp. 105-128.

²⁸² Cfr. G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit., p.621ss.

final de la forma artística romántica, la poesía o arte del lenguaje de palabras, se habrá vuelto también prosaica. Pero más aún, el principio subjetivo de lo interno se habrá vuelto tan autónomo y unilateral que lo que se va a entender por poesía (o por arte en su máxima expresión), va a estar indisolublemente ligado al lenguaje mismo, es decir al medio de expresión o al signo como signo.

Mientras tanto, en el despertar de este devenir semiológico está “el simbolismo consciente de la forma artística comparativa”²⁸³. Era necesario que la sublimidad tensionara poéticamente la relación entre significado y figura sin comprometer su “índole esencial y necesaria”, para que ambos lados comenzaran a volverse mutuamente exteriores. En efecto, “la referencia recíproca entre ambos deja de ya ser, como en la fase precedente, una referencia del todo fundamentada en el significado mismo, sino que se convierte en un encuentro, más o menos accidental, que pertenece a la *subjetividad* del poeta, a la profundización de su espíritu en su ser-ahí exterior, a su ingenio, a su invención en general, en la cual él puede, pues, o bien partir de un fenómeno sensible o imaginar [*embilden*: figurar] por su cuenta un significado espiritual afín, o bien tomar su punto de partida de la representación efectivamente o también sólo relativamente interna, a fin de figurativizarla [*verbildlichen*] o incluso sólo de referir a una imagen a otra que comprende en sí iguales determinaciones”²⁸⁴.

Se trata ahora de una asociación por yuxtaposición mediante un vínculo analógico. No siendo ya ningún significado absoluto el que venga a *separar* la *alusión* efectivamente simbólica entre los lados, la conciencia analógica del vínculo entre ambos lados arroja el simbolismo en el plano de la finitud. Entonces el precio de esta claridad es la superficialidad prosaica: “una concepción, ciertamente clara pero superficial, que, limitada en su contenido y más o menos prosaica en su forma, desciende a la profundidad misteriosamente efervescente del símbolo propiamente dicho tanto como de la cima de lo sublime y se extravía en la consciencia ordinaria”²⁸⁵.

Hegel va a distinguir tres momentos progresivos de la figurativización dentro de la diferencia comparativa que culmina en la cabal separación de los lados. En primer lugar, la

²⁸³ Cfr. *Op. cit.*, p.279-309.

²⁸⁴ *Op. cit.*, 279s.

²⁸⁵ *Op. cit.*, p.280.

comparación que parte de lo exterior (la fábula, la parábola, el apólogo, el proverbio y a metamorfosis). En segundo lugar, las comparaciones que parten de lo interior o del significado (el enigma, la alegoría, la metáfora, la imagen y el símil). En tercer lugar, el momento en el que desaparece la forma simbólica (el poema didáctico, la poesía descriptiva y el epigrama antiguo). Tres cosas debemos prioritariamente consignar aquí:

1º) Aunque creamos haber entrado exclusivamente en el terreno de los géneros poéticos, al momento en que considera la fábula, el apólogo, la parábola, etc., Hegel nos advierte que no tenemos que “tratar estos géneros como pertenecientes a la poesía en cuanto arte peculiar distinto tanto de las figurativas como de la música, sino sólo en el respecto en que tienen una relación con las formas *universales* del arte, y su carácter específico sólo puede explicarse a partir de esta relación, pero no a partir del concepto de los géneros del arte poético propiamente dichos: épico, lírico y dramático”²⁸⁶. Esta advertencia contiene de partida toda pretensión a tomar los géneros poéticos aquí señalados fuera de una consideración de las formas universales del arte. Cuando mucho después la poesía destaque por sobre todas las demás artes particulares, seguirá manteniendo una referencia con la forma artística en general y con el conjunto de sus manifestaciones particulares.

2º) Lo recién advertido resulta también válido respecto del enigma, la alegoría, la metáfora, la imagen y el símil. Sólo que en este ámbito de la figurativización, la prioridad otorgada al significado, a lo interior, a lo subjetivo, parece volver mucho más relevante el carácter poético de los géneros y con ello también el papel que tiene la poesía. Destacamos en particular aquí, y ya que Hegel mantiene a este respecto una muy ceñida controversia con Friedrich Schlegel y el romanticismo, el concepto hegeliano de la alegoría, dada su posición dentro de la prioridad otorgada al significado y a su carácter de mero signo externo. En efecto, frente al enigma, cuyo significado es claramente sabido por su inventor y cuya figura puramente encubridora es elegida en forma deliberada para procurar la solución de su semi encubrimiento, la *alegoría* busca la más completa claridad del significado a través de una exterioridad afín lo más transparente posible. La alegoría, entonces, personifica. Hace de circunstancias y propiedades universales, abstractas, un sujeto. Pero de este modo no obtiene más que una forma vacía de la subjetividad, un sujeto gramatical, pues debe hacer

²⁸⁶ *Op. cit.*, p.282.

desaparecer de él toda individualidad determinada. Y aunque se trate de significados determinados, no constituye más que meros atributos de sujeto, prevaleciendo la "separación de sujeto y predicado, universalidad y particularidad"²⁸⁷.

Siendo la figurativización el resultado de una "abstracción intelectual" de los significados. No tratándose ya, por lo tanto, de una "intuición concreta", la exterioridad determinada tiene más bien el carácter de un "signo que, tomado para sí, carece ya de significado". Y lo que debiera ser un *centro* que "debería integrar en sí la multiplicidad de los atributos, no tiene ya la fuerza de una unidad subjetiva que se configure a sí misma en su ser-ahí real y se refiera a sí, sino que se convierte en una forma meramente abstracta para la que el llenarse de semejantes particularidades degradadas a atributo resulta algo exterior"²⁸⁸.

De acuerdo a esto, se puede avistar qué sucedería si esta consciente prioridad otorgada al significado se convirtiera en el todo del arte. A diferencia de Schlegel, Hegel procura delimitar la incidencia artística de la alegoría según un concepto del arte capaz de circunscribir su alcance: "lo que *nosotros* hemos aquí llamado por el contrario alegoría es un modo de representación subordinado tanto en el contenido como en la forma, sólo imperfectamente correspondiente al concepto del arte"²⁸⁹. Lo que significa que la alegoría es expresión de una conciencia que poco o nada tiene que ver con el arte. "Universalidad prosaica y denotación exterior" son los rasgos propios de una figurativización que hace del recurso alegórico por parte de la poesía un error.

3º) Tras el reconocimiento de la posición enigmática y alegórica del significado, Hegel mediará el paso hacia la "autodestrucción de lo simbólico", signada por el poema didáctico, la poesía descriptiva y el epigrama antiguo, a través de tres géneros poéticos en las cuales la *arbitrariedad* característica de la forma artística comparativa está basada en la *semejanza* entre significado y expresión, y de una manera tal que "emprende la comparación cuyo aspecto principal no lo constituye la *exterioridad*, sino precisamente la *referencia* producida por la actividad subjetiva entre los sentimientos internos, las intuiciones, las representaciones y sus configuraciones afines"²⁹⁰. Estos tres géneros son la metáfora, la

²⁸⁷ *Op. cit.*, p.294.

²⁸⁸ *Ibíd.*

²⁸⁹ *Ibíd.*

²⁹⁰ *Op. cit.*, p.310.

imagen y el símil. Se trata en este caso de "lo figurativo" o de la comparación propiamente tal, por lo cual "el significado representado trasparece con toda diafanidad y al punto se revela como lo que es"²⁹¹.

Yendo de la metáfora al símil, pasando por la imagen, lo figurativo revela cada vez más conscientemente la separación entre el sentido y la imagen, cada vez más conscientemente *puesta* la separación. Aunque sea un semantismo, es decir, la expresión efectiva de un significado, lo que encuentre siempre un lugar privilegiado en Hegel, así el simbolismo inconsciente e incluso la sublimidad respecto de la forma artística comparativa, y dentro de ésta, la metáfora antes que la alegoría, lo cierto es que Hegel va a concebir una y otra vez un escamoteo semiológico cuando ya no sea el concepto de la cosa misma²⁹², sino sólo la arbitrariedad lo que *ayunte* (*zueinanderbricht*) el contenido y la figura artística. Momento en el que ambos serán puestos completamente exteriores entre sí: "De modo que su concurrencia se convierte en una mera yuxtaposición sin referencia y una mera orientación de un lado por el otro"²⁹³.

Del poema didáctico al epigrama antiguo, pasando por la poesía descriptiva, hay un desarrollo de menor a mayor referencialidad entre el significado y la apariencia concreta, pese a lo cual el carácter de *inscripción* (*Aufschrift*) del epigrama antiguo no logrará hacer remontar el punto de la *disgregante separación* en la que culmina la imperfecta unión entre significado y figura, característica de la forma artística simbólica. Cuando, tras el advenimiento de la "auténtica representación", es decir del arte clásico "donde la cosa dé la explicación de su contenido espiritual mediante su apariencia externa y en la misma"²⁹⁴, retorne la separación entre significado y apariencia concreta, esta vez bajo el signo hostil de un significado retraído en una subjetividad que se exterioriza arbitrariamente, la "simple figura" del epigrama antiguo, a cuya "glosa del objeto" se "añaden un sentimiento profundo, un ingenio agudo, una reflexión rica en sentimiento y un movimiento espiritualmente pleno de fantasía"²⁹⁵, será desde entonces la contrapartida de un "mero nombrar, una etiqueta o

²⁹¹ *Op. cit.*, p.296.

²⁹² Incluso, la poco entusiasta y mecanicista, concepción hegeliana de la metáfora, según el parecer de Szondi, no va a dejar de considerar cierta *obliteración* en el seno del proceso metafórico.

²⁹³ *Op. cit.*, p.310.

²⁹⁴ *Op. cit.*, p.313.

²⁹⁵ *Op. cit.*, p.446.

rótulo que sólo dice qué es el objeto en general"²⁹⁶, característico del objeto de arte moderno. Entonces, como ahora, todo esto sucede sobre todo en el plano artístico de la poesía. Mientras tanto, la arbitrariedad y la disgregación en la que devino el imperfecto vínculo simbólico, habría de dar lugar a una perfecta unión entre contenido y figura, y desde el punto de vista del concepto del arte, a una completa, total y conclusa interpenetración entre concepto y apariencia sensible: la forma artística clásica o el ideal.

b) La perfecta fusión clásica y la hostilidad: la disolución del arte en el dominio de lo clásico.

Para evitar precipitarnos, tendríamos que reconocer en primer término que el arte clásico va a consistir precisamente en la contención del proceso disgregante y arbitrario que signa el proceso disolutorio *del arte* en el arte simbólico y que éste ya no puede contener. Pero dicha contención va a tener lugar en el proceso en el que lo simbólico, entrando en el círculo del arte clásico, deja que surjan efectivamente verdaderos contenido y figura, pero "por sobreposición [*Überbindung*] a lo inapropiado y negativo para el ideal"²⁹⁷. Con todo la "belleza propiamente hablando clásica se engendra a partir de ella misma"²⁹⁸. Ahora bien, lo que sobre todo nos interesa aquí de esta *sobreposición* es lo que, manteniéndose como presupuesto simbólico dentro del arte clásico, incluso a título de *remanente*, nos instala ya en éste, situándonos con propiedad en su concepto. A este respecto, tres rasgos son los destacados por Hegel a modo de introducción al desarrollo de su forma entre etapas. En primer lugar, el sentido y alcance de la unidad espiritual-sensible que lo define. En segundo lugar, la historicidad en la que se desarrolla. Y en tercer lugar, la nueva posición del artista y de su producción.

El primer aspecto, que tomamos aquí de manera muy sumaria y parcial, está presidido por la noción de "compenetración". Lo que en el arte simbólico era alusión y referencia entre el significado y la figura externa, en el mejor de los casos interna e inconscientemente motivada aunque equívoca y oscura (así el arte egipcio), en el peor de los casos, conscientemente motivada aunque externa y arbitraria (así la alegoría), en el arte

²⁹⁶ *Ibíd.*

²⁹⁷ *Op. cit.*, p.325.

²⁹⁸ *Ibíd*

clásico "la figura natural y la exterioridad transformadas por el espíritu adquieren también por su parte inmediatamente en general su significado en sí mismas, y ya no aluden al mismo como a algo separado y distinto de la apariencia corpórea"²⁹⁹. Se trata, entonces, una "*identificación adecuada* al espíritu entre lo espiritual y lo natural" que "eleva lo espiritual a la totalidad superior de conservarse a sí mismo en lo otro a sí, de *poner idealmente lo natural* y de expresarse dentro de lo natural y en lo natural"³⁰⁰. El arte clásico pone de relieve el poder del espíritu de ponerse a sí mismo en lo natural, de tal manera que lo externo no sea ya lo que existe separado de lo interno, sino que como apariencia corpórea, sea a una con el espíritu. Cuando la diferencia es *formal* y lo uno y lo mismo es lo que no debe impedir todavía hablar de dos, se puede hablar de un "libre desdoblamiento de sí dentro de la misma unidad"³⁰¹. Lo que, de un lado, marca una diferencia con el arte simbólico en la medida en que lo externo no se muestra como lo propio del espíritu, lo puesto "por él y en él y para sí". Por lo mismo, aparece como asociación heterogénea, como glorificación del significado absoluto acompañado de discordia externa o como arbitraria y subjetiva comparación entre lo externo y un significado *indiferente* y remoto. Con todo, queda todavía por añadir en qué sentido la libre y ya no arbitraria, indiferente y remota posición del espíritu, es lo que *dispone perfectamente* lo externo como *su* producto. Lo que, sin duda, no habría podido llegar a suceder sin la emergente retracción divina del dominio de lo sensible en la sublimidad simbólica que, de manera más conspicuamente subjetivista, culmina en la indiferencia simbólico-comparatista. De ahí que, y ya por otro lado, la diferencia con el arte simbólico es también una diferencia con respecto a la carencia de libertad de un espíritu que todavía hace aparecer lo externo, del que depende, como diferente de sí mismo. Un espíritu libre, capaz de poner lo externo poniéndose a sí mismo, es un espíritu no retraído sobre sí, sino una individualidad concreta, el hombre, la figura humana: "únicamente la exterioridad del hombre es capaz de revelar de modo sensible lo espiritual"³⁰². No hay otra exterioridad sensible capaz de expresar de manera más perfecta la posición ideal del espíritu. "Si por consiguiente la corporeidad pertenece al espíritu como su ser-ahí, también el espíritu es lo

²⁹⁹ *Op. cit.*, p.318.

³⁰⁰ *Op. cit.*, p.319. Las cursivas son nuestras.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Op. cit.*, p.320.

interno perteneciente al cuerpo y no una interioridad heterogénea a la figura externa, de modo que *la materialidad* no tiene todavía en sí ni alude a otro significado"³⁰³. Todavía no es el momento en que la materialidad sea algo totalmente heterogénea al espíritu. En lo simbólico, incluso en el momento en que el vínculo aparece gravado de indiferencia o de una referencia arbitraria, una cierta afinidad sigue siendo su presuposición. Aquí, en cambio, lo natural sensible está enteramente configurado por el espíritu. Y esto incluso en despecho de que en la figura humana haya "algo muerto" o "feo", pues "si este es el caso, es precisamente asunto del arte *borrar la diferencia* entre lo meramente natural y lo espiritual, y hacer de la corporeidad externa una figura bella, completamente conformada, animada y espiritualmente viva"³⁰⁴. Vemos ahora entonces, con mayor nitidez, el alcance del "libre doblamiento de sí" del arte clásico o de la "diferencia formal de uno y lo mismo": hacer la ecuación entre sensibilidad y espiritualidad conteniendo o reteniendo enteramente aquella en ésta. Es por ello que en el arte clásico ya no va a tener lugar la personificación alegórica. Asimismo, porque la corporeidad le va a pertenecer al espíritu, la materialidad tampoco va a tener todavía en sí ni alude a otro significado. Lo que va a comenzar a suceder sólo después que el antropomorfismo clásico, que hace del ser humano el sujeto ideal, sea superado por el antropomorfismo cristiano en el que lo absoluto se manifiesta como sujeto real. Momento en el que la materialidad ya como materialidad sensible es elevada, "resucitada a la espiritualidad absoluta"³⁰⁵. Bajo el arte romántico, la oposición entre lo espiritual y lo sensible es "fundamentada en lo absoluto". Por ello es que también, y en relación con esta oposición, va a tener lugar en él "el endurecimiento del sujeto en sí como personalidad abstracta frente a lo ético y absoluto, el pecado y el mal, así como el retraimiento de la interioridad subjetiva a sí, el desgarramiento, la inestabilidad, en general todo el círculo de las escisiones que introduce en su interior lo carente de belleza, feo, repugnante, según el aspecto sensible y espiritual"³⁰⁶.

Pero antes de que comience, se desarrolle e incluso campee la hostilidad en el seno del arte romántico, donde la reconciliación sólo va a tener lugar a partir de uno de los lados

³⁰³ *Ibíd.* La cursiva es nuestra.

³⁰⁴ *Ibíd.* La cursiva es nuestra.

³⁰⁵ *Op. cit.*, p.321.

³⁰⁶ *Ibíd.*

de la oposición, el de la subjetividad infinita, el arte clásico en cambio se va a caracterizar por "la imperturbada *armonía* de la determinada individualidad libre en su ser-ahí adecuado, esta *calma* en su realidad, esta *ventura*, esta *satisfacción* y *grandeza* en sí misma, esta eterna *serenidad* y *beatitud* que, incluso en la desgracia y en el dolor, no pierde el seguro *estribar en sí*"³⁰⁷. Son estas las características propias del arte llevado a la "suprema vitalidad", el que según Hegel tiene lugar en Grecia, con el pueblo griego, su organización política, su religión y su concepción del mundo. Como antes el arte ligado a oriente, a los hindúes, a los musulmanes, a los hebreos y sobre todo a los egipcios, el arte clásico posee también una efectiva realización histórica, pero en tanto expresión de la "suprema vitalidad del arte", dicha realización será la realización en plenitud del concepto mismo del arte. Porque el arte mismo habrá cumplido su misión y su tarea en suelo griego, todo lo suceda tras él no será sino la expresión de su disolución y el reclamo de su superación.

Hegel, como muchos de sus contemporáneos, va a hacer sentir fuertemente su predilección por el mundo griego, y no va a dejar de medir el estado y el acontecer de su propio mundo sin una muy conspicua relación con el modelo clásico³⁰⁸. Sin embargo, y en no menor medida, Hegel parece compartir también con sus contemporáneos románticos, la inquietud por un mundo posclásico, o más exactamente, la certeza de que el mundo clásico es algo del pasado. O para decirlo de otro modo: Hegel y el romanticismo de su época parecerá compartir una misma inquietud, a saber, la inquietud de saber qué hay si no hay arte clásico, o bien, de qué manera asumir la modernidad. La respuesta de Hegel consistirá en volver equivalente el retroceso de lo clásico con el retroceso esencial del arte. Para que la modernidad pueda ser asumida deberá ser asumida desde un lugar distinto al arte, incluso de un lugar distinto a la religión, desde el saber (o la ciencia) y desde el Estado (o la política). Cuando Hegel pone a Grecia, al pueblo griego, como el suelo del arte pleno, articula la libertad subjetiva con la sustancia ética, es decir, el advenimiento de una conciencia individual y libre y de un Estado que la hace posible. En este sentido, Hegel va a decir que los griegos no procedieron como en oriente, carentes de libertad, ni tampoco como "aquella profundización subjetiva en que el sujeto singular se separa del todo de lo universal para ser

³⁰⁷ *Ibíd.* Las cursivas son nuestras.

³⁰⁸ A este respecto, cfr. Peter Zsondi, *Poética y filosofía de la historia I, op. cit.*. También Gonzalo Portales / Breno Onetto, *Poética de la infinitud, op. cit.* También Andrew Bowie, *Estética y subjetividad*, Visor, Madrid, 1999.

para sí según su propia interioridad"³⁰⁹, la que sólo un mundo puramente espiritual puede reunificar con lo sustancial y esencial, "sino que en la vida ética griega el individuo era ciertamente autónomo y libre en sí, sin no obstante desligarse de los intereses universales dados del Estado efectivamente real y de la inmanencia afirmativa de la libertad espiritual en el presente temporal"³¹⁰. Para Hegel la relación entre lo individual y lo común, entre lo particular y lo universal, nunca llegó a presentar en Grecia la forma moderna de una escisión entre la autonomía de lo político y una *moralidad* subjetiva diferente de aquella: "la sustancia de la vida del Estado estaba tan inmersa en los individuos como éstos no buscaban su propia libertad más que en las formas universales del todo"³¹¹. Entonces, una apelación al ideal clásico de la comunidad política, a su articulación ética entre lo universal y lo particular (lo que se deja entender bajo el nombre de *eticidad*), será el modo hegeliano de asumir la modernidad, si bien sobre la base del doble retroceso de la religión y del arte esencialmente articulados en el mundo griego. En su reemplazo, habrá de ser una articulación entre el saber (la filosofía) y el Estado (la política), sobre la base de la recuperación de la *eticidad*, la encargada de responder a los desafíos de una comunidad moderna signada por la hostilidad subjetiva. Todo lo que ya hemos dicho, sobre todo en la Primera Parte, y lo que todavía tendremos que decir a propósito de esta hostilidad, aquí específicamente referida al modo en que el pensamiento estético de Hegel se propone abordarla, estará indisociablemente ligada a la doble dimensión, política y trascendental, de la posibilidad efectiva de una comunidad moderna que vive bajo el signo de la hostilidad.

Ahora bien, en la medida en que el arte clásico permanece esencialmente referido a la religión, siendo esta misma la religión del arte³¹², su contenido sigue dependiendo de ésta, pero esta vez con tal adecuación en su configuración sensible, que el artista se muestra capaz de *saber* lo que quiere tanto como *poder* lo que quiere. No tratándose ya de una articulación tan inmediata como artificial de los lados, configuración sensible y ejecución

³⁰⁹ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.322.

³¹⁰ *Ibíd.*

³¹¹ *Ibíd.*

³¹² En su *Fenomenología del espíritu* Hegel va a tratar el arte en inmediata relación con la religión a título de "religión del arte". Sin embargo, hemos señalado ya que dicha inmediata articulación, será objeto de una cierta diferenciación en su *Estética* que, no obstante, jamás será entendida por Hegel como ámbitos esencialmente distintos cuando se trata de la realización efectivamente real del concepto del arte.

técnica son, respectivamente, objetos de la más clara intuición y de la más plena capacidad. Digamos entonces que en el arte clásico el espíritu libre es un espíritu cuya conciencia clara y perfección técnica, sitúan el arte en un terreno de disponibilidad y de dominio subjetivo tales, que han superado toda dificultad *mecánica*. "Pues sólo cuando lo mecánico ya no plantea para sí ninguna dificultad, puede el arte proceder libremente al desarrollo de la forma, donde entonces el ejercicio efectivamente real es al mismo tiempo un desarrollo que está en estrecha relación con el progreso del contenido y de la forma"³¹³. Hegel establece aquí una superación por parte del arte clásico con respecto a lo artesanal del arte, a la destreza manual o mecánica (característica del arte egipcio)³¹⁴. La plena obediencia a las intenciones artísticas a la que se ve sometido el material sensible, hace posible un libre transparentar del contenido en la forma corporal, sin el menor impedimento o con una *facilidad* que lo mecánico volvía imposible. Pero este progreso, sobre la base de una creciente diferenciación, de la *destreza mecánica* a la *destreza técnica*, logrará con el tiempo volverse contra el arte mismo cuando el artista, además de preocupado de reflejar su destreza en la inspección objetiva de la realidad, se muestre sobre todo preocupado de plasmar objetivamente los productos de su ingenio y sus ocurrencias más variadas. En ese momento de externa significación subjetiva del arte, la obra responderá a una exterioridad que ya no depende en nada de lo natural sensible, lo que por lo demás habrá de entenderse como *lo empírico*, sino del interior de una subjetividad ya en sí misma externalizada. En ese momento de facilismo extremo y de la más completa arbitrariedad, momento de una tal "autonomización negativa del sujeto en sí frente a todo lo sustancial, en el espíritu y subsistente en la naturaleza"³¹⁵, es el momento en que la destreza y el arte serán incapaces de remontar el *automatismo* en que parecen estar cogidos, momento en el que sólo una nueva reconciliación concernida por la relevancia de lo espiritual del devenir semiológico del arte y por la subjetividad infinita que allí se expresa, tendrán la tarea de superar.

Siendo tal el horizonte absoluto del arte, Hegel hace comenzar el progreso de configuración de la forma artística clásica con la entrada de lo simbólico en el propio círculo de aquello de que es *presupuesto*, esto es lo clásico, y también con la *sobreposición* o *superación*

³¹³ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit., p.325.

³¹⁴ Cfr. "El artesano" en la *Fenomenología del espíritu*, op. cit., p. 405.

³¹⁵ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit., p.327.

(*Überwindung*) de éste con respecto a aquel a fin de hacer surgir el verdadero contenido y la auténtica figura. Tres momentos jalonan este proceso que releva en forma creciente y decisiva la superación interna de lo simbólico en el plano clásico: la degradación de lo animal, la derrota por parte de los nuevos dioses de los dioses antiguos como potencias todavía naturales y la recuperación positiva del elemento natural en la espiritualidad individual. Del primer al último momento de esta inicial configuración artística de lo clásico, a lo simbólico se le ve retroceder de la metamorfosis, pasando por la personificación, a la subjetividad autónoma, en la que lo animal aparece "sólo como atributo y como signo externo"³¹⁶. En efecto, en este último momento "los dioses clásicos se han desembarazado del modo simbólico de configuración y alcanzan como su contenido el espíritu él mismo claro, el *significado* simbólico de los animales debe perderse en el mismo grado en que la *figura* animal es privada del derecho a mezclarse con la humana de una manera impropia. Aparece por tanto como atributo meramente denotativo..."³¹⁷. Con ello se ve el proceso interno de superación de lo simbólico, el que tiene lugar con el progresivo devenir semiológico, meramente denotativo de la figuración. Y esto desde que el significado natural, no respondiendo ya esencialmente a su significado originariamente simbólico, todavía permanece, aunque "sólo relegado como residuo y como exterioridad particular que ahora aquí y allá aparece extraña debido a su contingencia, pues ya no le es inherente el significado precedente"³¹⁸. Ya decisivamente afuera de las estructuras simbólicas, están dadas las condiciones para el ideal de la forma artística clásica. Pero ¿en qué sentido están allanadas las condiciones para un decisivo devenir del signo? ¿En qué medida el ideal artístico clásico sienta las condiciones para un decisivo devenir semiológico del arte? Más lejos que nunca aquí de la indiferencia y la arbitrariedad semiológicas, ¿qué indicio de signo puede haber cuando la más completa interpenetración entre significado y figura parece poder vencer todo indicio de separación, toda articulación equívoca o difusa e incluso indiferente?

Digamos aquí, en principio, que ninguno. Y que, por tanto, podría aparecer como un abuso el intentar doblegar el hecho de que Hegel pretende establecer en relación a lo

³¹⁶ *Op. cit.*, p.328.

³¹⁷ *Op. cit.*, p.349.

³¹⁸ *Ibíd.*

simbólico una cosa distinta al romanticismo, a excepción de lo dicho por Schelling³¹⁹ por supuesto, a saber, que el símbolo tan sólo busca vencer una separación y que no logra nunca vencer el equívoco y que, además, porque no lo logra, cada uno de los lados, significado y figura, terminan volviéndose exteriores uno al otro. A lo más podría decirse, y permaneciendo todavía fuera del concepto hegeliano del símbolo, que tanto el arte simbólico, con su todavía inmediata y motivada relación con lo natural, como el arte romántico, con su decisiva separación de lo natural sensible cada vez más acendrada, uno y otro, forman los dos lados de un uno y mismo símbolo que es el arte clásico, en perfecta y conclusa interpenetración entre los lados. Porque en este caso el corazón de la *Estética* hegeliano sería *lo simbólico*, éste corazón sería aquello que valoriza *estéticamente* todo el arte en la medida en que se precomprende a partir de éste.

Pero con esto que decimos aquí teniendo presente el enfoque de Paul de Man sobre *lo estético* de la *Estética* de Hegel, no pretendemos cuestionar *la problemática* considerada por De Man, la que por otra parte nos parece ineludible, sino más bien aproximarnos a ella dándonos el recurso al *rasgo semiológico* como aquello que, desde el propio texto hegeliano, parece poder *rasgar* su textura homogénea y coherente en la misma medida en que *el devenir semiológico del arte con el que Hegel cierra su epocalidad*, depende de cierta *precipitación semiológica sin la cual dicha epocalidad podría no tener lugar*³²⁰. Porque para poder determinar el cierre de la *época del arte* Hegel necesita *suspender* toda época posible del arte moderno determinando a éste como la mera *repetición* degradante del arte, Hegel ha debido *anticipar* el rasgo semiológico sobre el que opera la disolución del arte, a fin de que dicha disolución tenga

³¹⁹ Peter Szondi observa la temprana influencia de la filosofía del arte de Schelling sobre Hegel (Schelling impartió lecciones en la Universidad de Jena entre los años 1802-1803), en particular en lo que se refiere a lo simbólico. Szondi cita el siguiente pasaje de sus lecciones: "Si se considera la esencia de las poesías griegas, en ellas se han interpenetrado de tal manera lo finito y lo infinito que no se puede percibir una simbolización del uno por el otro, sino sólo la equiparación absoluta de ambos. Pero si se considera la forma, aquella identificación total de lo infinito y lo finito está representada a su vez en lo finito o en lo particular. Allí donde la fantasía no avanzó hasta la completa interpenetración recíproca de ambos, sólo podía darse dos posibilidades, o que lo finito simbolizara lo infinito o que lo infinito, lo finito. Lo último fue el caso de lo oriental". Peter Szondi en *Poética y filosofía de la historia I, op. cit.*, p. 206.

³²⁰ En este sentido, nuestra reticencia respecto de lo que va a ser el punto de vista demaniano en "Signo y símbolo en la *Estética* de Hegel" (*Ideología estética*), dista bastante de lo que va a ser el sumario rechazo al mismo por parte de Domingo Hernández Sánchez en un escrito cuyo título es un cierto parafraseo del título de De Man: "Símbolo y metáfora en la estética de Hegel". En Domingo Hernández Sánchez, *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 2002, pp. 33-61.

lugar *como disolución*. A esta anticipación del *rasgo* semiológico que, como veremos, ya no se le podrá entender como rasgo *semiológico*, vale decir, aquí también, *cuya memoria será equivalente a su registro*, está dedicada el presente trabajo. Esto en el horizonte de una problemática demaniana que aquí hemos preferido abordar a través de una problemática derridiana. En todo caso y en conjunto, creemos ver en el horizonte poshegeliano una excelente oportunidad para reconocer aspectos del *contorno epocal* en el que *se inscribe* la *Estética*. Así, en relación con la especificidad de la idealidad como lo ideal clásico, también en relación con el tipo de articulación que supone, el cierre epocal que consigna, la suspensión o *epokhé* que pone en operación y el efecto de repetición que produce.

Siguiendo entonces a la *Estética*, ha de quedar establecido que el *contenido* es lo espiritual en cuanto incluye en su propio ámbito a la naturaleza. *Tomando la forma de lo humano*, lo espiritual se presenta clara y libremente, y se adapta a lo sensible de la figura como a su existencia adecuada. Todo lo cual sucede porque, en primer término, el ideal clásico se presenta *universalmente* a través de lo humano, que como su contenido y su forma, se presenta éste en entera compenetración de ambos, en una perfecta correspondencia. Pero porque, en segundo lugar, lo humano está enteramente sumergido en la figura corpórea y en una presencia externa, la idealidad universal de lo clásico se vuelve "figura externa determinada" o individualidad. El ideal es también lo particular expresándose en la pluralidad de los dioses y en una diversidad de potencias del existente humano. De ahí que, en tercer lugar, porque la individualidad no permanece inmutable sino que se presenta abierta al exterior y a su alterabilidad, la individualidad se presenta viva como lo *singular*.

Nos interesa destacar dos rasgos de este proceso en el seno de lo ideal. En primer lugar: estando los dioses griegos en el centro de la representación ideal, lo espiritual alcanza *su verdadero contenido y forma en la apariencia de lo humano*, por lo que se viene de haber superado esa opacidad simbólica entre los lados, ligado a las potencias naturales y a la personificación de lo animal. Lo cual quiere decir que cuando es la figura humana aquello que informa el contenido, la representación alcanza el ideal, siendo un producto netamente espiritual. El ideal clásico es "engendrado por el espíritu", encontrando su origen "en lo más íntimo y

propio del poeta y del artista"³²¹. Pero la nitidez y la libertad que aquí se alcanzan, tiene que ver con un cierto concernimiento espiritual sobre el contenido *esencial* de lo humano, de manera tal que el artista *tiene que* eliminar con antelación lo contingente e impropio *antes* "de que puedan evidenciarse adecuadas al contenido espiritual de lo humano"³²². Sin este concernimiento espiritual o captación esencial del contenido espiritual de lo humano, la producción del artista sería arbitraria y no libre. Lo que va a suceder, pero sólo cuando la individualidad del artista sea el principio rector de su producción espiritual. Mientras tanto y precisamente como el más claro signo de la presencia del arte, lo que el artista clásico produce libremente además de no dejar de hacer parte de las tradiciones y de las concepciones de su pueblo (aquí el griego), tiene la tarea de apuntar también "al reconocimiento de la presencia y eficiencia de los dioses" en referencia a las cosas humanas³²³. Ellos no conciben la naturaleza como los modernos, como lo empírico, ellos buscan "en todas partes lo divino". Tampoco ya conciben a estos de forma simbólica, a no ser que para representar lo accesorio. El *contenido* de los dioses más bien "es extraído del espíritu y del ser-ahí humanos", aunque liberado de "lo contingente e impropio". Por eso es que cuando lo divino haya de representarse en individualidad, en su apariencia es el ser-ahí mismo del espíritu lo que debe representarse, ya que "el espíritu aparece enteramente sumergido en su figura externa y sin embargo al mismo tiempo fuera de ésta sólo en sí inmerso"³²⁴. Por esta doble exigencia ideal de un estar al mismo tiempo "enteramente sumergido" en lo externo, afuera, y de estar fuera de este afuera, "sólo en sí inmerso", el arte clásico es la síntesis perfecta del significado y la figura, de lo interno y lo externo. Sólo cuando la forma no es ya simbólica, sino clara y concreta; sólo tras el desarrollo de la separación simbólica, en que tiene lugar la individualización de su significado universal en el plano animal como personificación, el arte clásico representa la divinidad haciendo la diferencia en lo externo animal mediante la figura humana³²⁵. Puesto que "únicamente la

³²¹ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, p.352.

³²² *Ibíd.*

³²³ Cfr. *op. cit.*, p.353s.

³²⁴ *Op. cit.*, p. 356.

³²⁵ "Ciertamente la figura humana lleva en sí mucho del tipo animal general, pero toda la diferencia entre el cuerpo humano y el animal consiste sólo en el hecho de que el humano se evidencia según toda su conformación como la morada y ciertamente como el único posible ser-ahí natural del espíritu". *Op. cit.*, p.320.

exterioridad del hombre es capaz de revelar de modo sensible lo espiritual"³²⁶. Entonces, surgiendo *en* la corporeidad e identificándose perfectamente *con* ella, el espíritu clásico hace retroceder la diferencia simbólica y no hace aparecer más que una *diferencia formal* (*Formunterschied*) entre los lados³²⁷. Presentándose en adelante como un *desdoblamiento de lo mismo*, el ideal clásico constituye un tal *ayuntamiento* (*Einanderbringen*) de los lados, donde ya es posible que el ideal devenga particularidad, lo cual implica que la individualidad, que con él aparece, tenga también aspecto contingente, impidiendo toda articulación conceptual y sistemática de la diferencia³²⁸. Dicho en otros términos: puesto que el arte griego expresa la pluralidad determinada de lo divino, expresa la riqueza de los rasgos de éste, y esto desde que el politeísmo griego "no permite que los dioses persistan en la abstracción de *una* determinación"³²⁹. Porque el ideal clásico "se abre hacia el ser-ahí exterior y la alterabilidad a él ligada", el ideal clásico se abre así a una singularidad que concierne a una *individualidad viva*. Y sin embargo, el ideal clásico no puede identificarse con una individualidad viva como individualidad real, pues cuando tal cosa suceda, el espíritu no va a haber encontrado ya su forma adecuada en lo sensible. Mientras tanto, para que el espíritu pueda haber encontrado una perfecta adecuación con lo sensible, habrá hecho de esto mismo su perfecta configuración espiritual, lo que equivale a decir que el material con el cual el ideal clásico forma sus representaciones es extraído de *la fantasía*, del elemento poético mismo, poniendo ante los ojos dioses "como individuos concretos, vivos", luego, sólo insinuando "un significado más profundo". Digamos, entonces, que en este dominio del *desdoblamiento de lo mismo* hay una *diferencia* tan sólo *formal* entre los lados, en la misma medida en que su separación ha sido idealmente superada, lo que debe poder entenderse a partir de la incidencia de la *fantasía*.

³²⁶ *Ibíd.*

³²⁷ El retroceso de la diferencia simbólica constituye así la emergencia de un "libre desdoblamiento de sí dentro de la misma unidad": "Pues forma parte de la libre autonomía del todo, en la cual reside la determinación fundamental de lo clásico, el hecho de cada uno de los lados, tanto el contenido espiritual como la apariencia externa de éste, sea en sí la totalidad que constituye el concepto del todo. Sólo de este modo es en efecto cada lado en sí idéntico al otro y su diferencia por tanto rebajada a mera *diferencia formal de uno y lo mismo*, por lo que también el todo aparece ahora como libre en cuanto sus lados se evidencian como adecuados, pues se representa en cada uno de ellos y es uno en ambos", *Op. cit.*, p.319. Las cursivas son nuestras.

³²⁸ Cfr. *op. cit.*, p.359.

³²⁹ *Ibíd.*

Ahora bien, ¿no habíamos dejado atrás la fantasía? ¿No permanecía demasiado ligada al prearte allí donde reinaba la fusión y la confusión? Porque ella parecía prevalecer en el momento en que, en el paso hindú hacia lo simbólico y hacia el arte, es decir en el momento en que la inmediatez todavía natural del absoluto presentaba una desligazón entre la representación y el existente singular, el espíritu no hacía otra cosa que *intentar reconciliar* dicha escisión tan sólo mediante una *fantástica* cicatrización. Y si entonces hasta cierto punto oponíamos dicha sutura fantástica a la reconciliación entre los lados tal y como se produce en el arte clásico, entonces ¿qué podría significar la incidencia de la fantasía en la más completa interpenetración entre los lados?

Para comenzar a resolver esto, digamos entonces, y ya en segundo lugar, que es preciso delimitar el tipo de arte que encarna en mayor medida la adecuación entre significado y figura, sobre todo si la completa interpenetración entre ambos implica también una cierta abertura a la contingencia³³⁰.

Habíamos dicho antes que el artista clásico, preocupado por lo esencial de lo humano, elimina lo contingente e impropio del arte, de manera tal que si lo espiritual ha de individualizarse y corporizarse, haciéndose más explícito en lo externo, debe poder hacerlo liberándose de toda contingencia de la determinidad externa. En su configuración el arte clásico se distancia de la precariedad de lo finito, pero no sin coger una sólida totalidad entre el espíritu y el cuerpo. Aunque, como dice Hegel, "en su configuración se lee el destino que les aguarda y cuyo desarrollo, como el surgimiento efectivamente real de esta contradicción entre la excelcitud y la particularidad, entre la espiritualidad y el ser-ahí sensible, arrastra al arte clásico mismo a la ruina"³³¹.

³³⁰ La *contingencia* (*Zufälligkeit*) concentrará la atención de Dino Formaggio en su libro *La "muerte del arte" y la Estética* (Grijalbo, México, 1992, pp.101ss.), pues sería según él un factor decisivo en relación con lo que Hegel va a entender por *disolución* (*Auflösung*) en su *Estética*. Todo lo cual tendrá sus mayores repercusiones al momento de la disolución final de la forma artística romántica. Con todo y no obstante la importancia de este concepto frente a la problemática de la *Auflösung*, nos parece indisociable también de la problemática hegeliana de la *separación* (*Trennung*), la que, por nuestra parte, trabajamos aquí bajo el respecto de la hostilidad del signo. Sin embargo, y como antecedente, la hemos hecho trabajar a propósito de la muerte del dinasta, del *cadáver embalsamado*, el que, dicho sea de paso, no está tan lejos de la escultura. Ver *infra* ANEXO 1: "Lo que no se nos ocurre pensar. Hegel y la metáfora" (pp. 177-189) y ANEXO 2: "La muerte de Hegel. Bosquejo sobre la localización del cadáver hegeliano" (pp. 190-198).

³³¹ *Op. cit.*, 357s.

Se advierte ya así la superación del arte clásico. La articulación entre lo espiritual y lo sensible bajo el signo de la mismidad y de su desdoblamiento, tendrá todo el aspecto de una sólida pero también efímera totalidad. Sólida totalidad que, como individualidad, expresa una "rigurosísima calma", "reflexiva e inmutable". El ideal clásico es *apropiadamente* representado en *la escultura* "en su simple ser-junto-a-sí". Ella manifiesta individualmente la universalidad de los dioses. O más exactamente: "llega a la particularidad ideal de los dioses"³³². Aunque asimismo también, deja "aparecer del modo menos visible la individualización externa última"³³³. Y si ella es no obstante capaz de expresar lo negativo del espíritu, sólo puede hacerlo en la "seriedad de la tristeza"³³⁴. *La escultura*, entonces, el arte clásico por antonomasia para Hegel, no sólo hace aparecer la particularidad, sino también, al mismo tiempo, hace menos visible la individualización en su determinación más externa. La calma de la plástica posibilita una *contenida* articulación de lo ideal con lo externo, pues llevada al límite de la negatividad, no puede hacer más que expresar en su figura un serio padecer del alma³³⁵. La escultura, por lo tanto, no deja actuar a los dioses. Sí lo hace la poesía, la que los deja "comportarse negativamente con su ser-ahí, y los lleva también por consiguiente a lucha y disensión"³³⁶.

Es la *poesía* el arte específico en que la individualidad de los dioses queda vuelta hacia la existencia exterior y a la alterabilidad ligada a ella. Recurriendo a coyunturas habituales, tal su material, la poesía cuenta las historias acerca los dioses, en las que emergen sus rasgos y sus singularidades. De esta manera, atribuirá a los dioses y a su obra, "todo lo que afecta al pathos universal y esencial, a la fuerza motriz de las decisiones y acciones humanas, de modo que la actividad de los hombres aparece al mismo tiempo como obra de los dioses, que consuman sus resoluciones por medio de los hombres"³³⁷. La poesía, entonces, pone en contacto al arte con una negatividad tal que, llevada a su límite, podría ser capaz de conspirar contra los propios límites del arte clásico. Límites puestos aquí por el ideal y su arte, a saber, la escultura.

³³² *Op. cit.*, p.358.

³³³ *Op. cit.*, p.365.

³³⁴ *Op. cit.*, p.358.

³³⁵ Cfr. a este respecto *El Laocoonte* de Lessing.

³³⁶ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 358.

³³⁷ *Op. cit.*, p.365s.

Y sabemos que la escultura se toma las cosas con calma y seriedad. Sabemos que ella contiene sólo las cosas visibles para la belleza ideal. Y no habríamos comprendido nada de ésta si viésemos en el arte griego una indiscriminada absorción de lo habitual y contingente. El artista, ciertamente, es un receptor. Alguien que ha debido beber mucho de su mundo para plasmar el contenido de su arte. Alguien que, por lo mismo, también debe haber *retenido mucho en su memoria*³³⁸. Es al mismo tiempo también quien ha debido ser el intérprete, en cierto modo distanciado, de las concepciones de su mundo. Su material, en definitiva, ha salido de su imaginación, de la fantasía. Es así que, a diferencia de la representación simbólica, sólo una representación de la fantasía puede poner ante los ojos a los dioses "como individuos concretos". Y si mientras la escultura opera sobre los ojos una forma de lo visible dejando afuera lo que le sobra a la belleza, la poesía, por su parte, hace que el poeta, *intérprete del hecho exterior*, no se contente solamente con una mera descripción de hechos efectivamente reales, sino que lo que hace aparecer como *lo universal* en su más determinada concreción. En este sentido "el ideal clásico no conoce ni la separación entre interioridad y figura externa ni la escisión entre lo subjetivo y por tanto abstractamente arbitrario en fines y pasiones, por un lado, y lo por tanto abstractamente universal, por otro"³³⁹. Porque este universal no es abstracto, sino lo que concretamente brota del artista, la fantasía es aquello necesario para la producción de la belleza sensible. Al punto que si aquí se precisa para que lo bello aparezca como tal en lo particular, con propiedad cuando trata de la escultura, se volverá más necesaria aún cuando el arte ya no necesitando prioritariamente lo natural y sensible, habiendo retrocedido ya la vigencia de su concepto, sea vea a la vez particular y absolutamente representado por la poesía. Momento en el cual la fantasía será el verdadero material del arte. Momento, y memento, en el cual ya no será la piedra el elemento del arte, sino el signo.

Pero el signo aquí todavía no aparece, o no del todo. Habrá más de un arte que haga la transición hacia el momento en que la poesía alcance su apogeo. Además de la escultura

³³⁸ Mucho adelante en la *Estética*, bajo el subtítulo "la fantasía", Hegel anota un "primer requisito" para el despliegue artístico de la fantasía: el artista "debe haber conocido mucho, haber oído mucho y haber retenido en sí mucho, tal como en general los grandes individuos suelen casi siempre destacar por una gran memoria". *Op. cit.*, p.205.

³³⁹ *Op. cit.*, p.368.

(tras la arquitectura), la pintura y la música. Pero ya, en este mismo momento, la poesía es aquella forma del arte en el que se verifica la manera en que empieza a ceder el suelo de lo clásico. La plena *solidez* de la escultura con la que este arte "accede a manifestación la exterioridad contingente"³⁴⁰, tiene como contrapartida el *movimiento* que la poesía le brinda al arte donde los dioses "aparecen como individuos actuantes", conservando así "un aspecto de contingencia que empaña la sustancialidad de lo divino"³⁴¹. Por ello es que si la escultura es el arte que no sólo expresa la plenitud del ideal clásico, sino que también logra *contener* en ella misma la contingencia que ella misma expresa, es entonces la poesía la que va a marcar la *transición* hacia la siguiente forma del arte mediante dos expresiones, la segunda de las cuales carecería de valor artístico: lo cómico y lo satírico.

Pero no nos apresuremos. Esta transición primordialmente poética que, como veremos enseguida, tendrá lugar tanto dentro como fuera del dominio del arte clásico, lo cual concernirá también a la cuestión de su epocalidad como también a la cuestión de la idea y de su presentabilidad sensible, es *transición* desde que lleva adelante un proceso que se cierne ya sobre el arte clásico en el plano mismo de la plástica *calma* de los dioses, pues la *tristeza* es aquí el signo del *destino* que les aguarda, a cuya *necesidad* deben someterse y obedecer "tanto los dioses como los hombres cuando se separan recíprocamente como particulares, se combaten, se hacen valer unilateralmente su fuerza individual y quieren elevarse por encima de sus límites y de su competencia"³⁴². En este sentido, aunque los dioses fueran representados "solitarios" y en "dichosa calma"³⁴³, estas expresiones del ideal clásico no eran también sino una forma de *evitar* el surgimiento de la total contradicción entre su excelsitud, su dignidad y belleza frutos de su finitud inmanente³⁴⁴. O dicho de otra manera: el mismo ideal clásico es una cierta resistencia a los términos de su efectuación.

Ahora bien, en esta efectuación la conciencia comienza el regreso hacia sí. El ideal como individualidad espiritual es la figura humana inmediata, es decir, corpórea. En esta

³⁴⁰ *Op. cit.*, p.369.

³⁴¹ *Ibíd.*

³⁴² *Op. cit.*, p.370.

³⁴³ *Ibíd.*

³⁴⁴ "El ideal propiamente dicho sólo evita el surgimiento total de esta contradicción por el hecho de que, tal como es el caso en la auténtica escultura y sus imágenes singulares en los templos, los individuos son representados para sí solitarios en dichosa calma, pero, ahora bien, retienen algo inerte, inaccesible al sentimiento, y aquel tranquilo rasgo de tristeza..." *Op. cit.*, pp. 369-370.

medida los dioses "tienen el contenido de lo subjetivo", pero sólo "como contingencia y en un desarrollo que se mueve para sí fuera de aquella sustancial calma y beatitud de los dioses"³⁴⁵. En este sentido, no es todavía aquella romántica subjetividad "en sí infinita y verdadera". Lo que en definitiva hará posible que cuando haya "verdadera totalidad" lo subjetivo no esté ya separado del objeto de su intuición. No estamos sino en el comienzo de un proceso cuya transición ya no podrá ser presidido por el arte. Y esto porque el proceso de humanización de los dioses que termina por convertirlos en su contrario hace que disuelvan en lo que son tanto para la fe religiosa como para la poética. En adelante el dios podrá ser enteramente recuperado desde lo humano. "Este nuevo contenido -dice Hegel- no se hace valer como algo revelado por el arte, sino que es para sí revelado sin éste"³⁴⁶. Entrando primero, con Sócrates, en el "saber subjetivo sobre el prosaico terreno de las refutaciones", luego con el cristianismo "en el ánimo y sus sentimientos religiosos", entra "con conciencia de la oposición de todas las finitudes frente a lo absoluto, que ingresa en la historia efectivamente real como curso de acontecimientos hacia un presente no sólo representado, sino *fáctico*"³⁴⁷. Se trata de un contenido no inventado por el arte, fuera de la configuración artística. Por lo que se trata de un proceso distinto al que rigió la transición del arte más antiguo al arte clásico, distinto al de la guerra entre los viejos y los nuevos dioses. Ya no es la representación artística, la fantasía, la que suministrará artísticamente, fantásticamente, *poéticamente*³⁴⁸ el contenido absoluto, sino lo efectivamente real, lo fáctico, prosaico. Se trata, por lo tanto, del fin del arte según su concepto, momento en el que únicamente habrá podido hacer época.

No hay, en este sentido, *transición artística* de lo clásico a lo cristiano. Las añoranzas por el arte clásico que entre los modernos significa oposición al cristianismo (como ya sabemos Hegel va a mencionar muy discriminadamente a Schiller, a Parny a "la época de la *Lucinda*" de Friderich Schlegel y a Goethe)³⁴⁹, no son más que la expresión de un cristianismo impactado por la Ilustración. Ésta representa aquel momento del arte,

³⁴⁵ *Op. cit.*, p.371.

³⁴⁶ *Ibíd*

³⁴⁷ *Ibíd*

³⁴⁸ En sentido amplio, es decir no en el sentido restringido de poesía. Cfr G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, p. 727.

³⁴⁹ Cfr. Capítulo 3 de la Primera Parte.

desplegado dentro del cristianismo también a título de momento, en que su elemento es suprimido por el entendimiento. Así, "puesto que el entendimiento hizo de Dios una mera cosa del pensamiento, dejó de creer en la manifestación de su espíritu en la realidad efectiva concreta y expulsó al dios del pensamiento del todo ser-ahí efectivamente real, esa especie de Ilustración religiosa llegó necesariamente a representaciones y exigencias que son incompatibles con el arte"³⁵⁰. Dicho de otra manera: si el cristianismo ya había significado otra cosa que el arte, entonces la Ilustración que es también ya otra cosa que el cristianismo, debía comportar una *doble imposibilidad moderna* para pensar en una confrontación entre el arte y lo cristiano: de un lado, porque el arte griego es ya pensado desde el cristianismo; de otro lado, porque el cristianismo es ya pensado desde la Ilustración. Así, y en palabras de Hegel, puesto que "los dioses griegos no tenían su sede más que en la representación y la fantasía, no podían ni mantener su lugar en la realidad efectiva de la vida ni darle al espíritu finito su satisfacción última"³⁵¹. Ahora bien, como no hay *transición artística* de lo clásico a lo cristiano, queda que la *transición* sea concebida como la "disolución del arte en su propio dominio".

Lo que implica que Hegel le cierra a los modernos, entiéndase por ello a los románticos, la posibilidad de cualquier envío del arte para negar el presente. No hay, por decirlo así, refugio estético para confrontar el presente. Y si todavía es posible hacer distinciones, muy discriminadas por cierto, entre los modernos, de un lado Schiller y Goethe, de otro lado Parny y Schlegel (del que ya sabemos no se menciona nada, más que "la época de la Lucinda")³⁵², es porque tener todavía sentido para el arte va significar precisamente otra cosa que la identificación del arte con lo prosaico, vale decir otra cosa que la identificación del arte con una realidad sensible no mediada por la representación. Por lo que, de un lado, Hegel va a declarar la muerte del arte como fin de la realización clásica de

³⁵⁰ Ibid., p. 372.

³⁵¹ Ibid., p.374.

³⁵² Aquí vale la pena introducir una de las pocas referencias, muy sumarias y siempre negativas, hechas por Hegel a la *Lucinda* de Schlegel. En el "Agregado" del parágrafo 164 de su *Principios de la filosofía del derecho*, a propósito del matrimonio: "Friedrich Schlegel en *Lucinda* y un imitador suyo en *Cartas anónimas* (Lübeck y Leipzig, 1800) [se trata de Friedrich Schleiermacher] han afirmado que la ceremonia de matrimonio es superflua y una formalidad que podría ser dejada de lado porque lo sustancial es el amor que puede incluso perder valor por esa solemnidad. La entrega sensible es representada allí como una exigencia para la demostración de la libertad e intimidad del amor, argumentación que no resultará extraña a los seductores". En G.W.F. Hegel, *Principios de la filosofía del derecho*, Sudamericana, Buenos Aires, 204, p.170.

su concepto. En este sentido, el arte moderno no puede aspirar a hacer nuevamente época en el arte. La modernidad ya no es la época del arte³⁵³. Por otro lado, al declarar Hegel que la muerte del arte es la de la realización clásica del concepto del arte, declara que sólo hay experiencia del arte bajo este concepto, por lo que cualquier intento de confrontarse *estéticamente* con la realidad no será más que eso, vale decir, la denegación artística de una realidad prosaica omnipresente que tiene tomada también al arte. Doble cierre moderno del arte: porque moderna, la modernidad artística ya no puede hacer lo que el arte hizo, pero porque artística, sólo puede hacer lo que el arte hizo. Y puesto que lo que el arte hizo sólo lo hizo en tanto que arte griego, a la modernidad no le queda otra cosa que repetir esto que ya se hizo. U otra cosa ya, ya sin (concepto de) arte. La cuestión, entonces, es saber en qué consiste este *ya sin arte*.

Nos aproximamos así decisivamente al problema de la *hostilidad*. La que se va a hacer presente *con* la disolución del ideal clásico *en* su propio dominio. Esto quiere decir que la *Estética* hará aparecer la hostilidad sólo una vez que en el arte figura y significado ya no pueden avenirse, por lo que deberán pasar de su "pacífica reconciliación a la incompatibilidad y a la hostilidad"³⁵⁴. Viniendo del arte simbólico y comparativo en los que, en mayor o en menor medida, impera la *afinidad* y *referencia* entre las partes, una relación *amistosa* (*freundlichen*) basada en la *analogía* entre ellas, aunque estén siempre en permanente separación, el ideal del arte clásico va a derivar, por el contrario, de la "perfecta fusión [*vollendeten Ineinsbildung*] entre significado y figura, entre la individualidad espiritual interna y su corporeidad", de manera tal que "si los lados ensamblados en tal perfecta unidad [*vollendeten Einbeit*] se desligan [*loslösen*] uno del otro", es que un tal avvenimiento ya no es posible y, en consecuencia, deben pasar a una relación de mutua *hostilidad* (*Feindschaft*). Tras la disolución del arte clásico *en* su propio dominio, la hostilidad entonces, habrá de ser el signo característico del arte siguiente, del arte romántico y de su desligazón (*loslösen*) entre las partes. Puesto que no va a haber más que una única disolución del arte, la que acontece en el propio dominio del arte clásico, lo que suceda después, ya no podrá presentarse en el modo reconciliado de éste, sino en el modo enemistoso y hostil entre las partes.

³⁵³ Es "la época de la crítica", como dice Kant. Ver Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, p. Colombia, 2002, p. 9., nota.

³⁵⁴ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.376-377.

Sin embargo, puesto que la disolución del arte clásico en su propio dominio comporta también la disolución de la época misma del arte, lo que suceda después de aquel seguirá a él *enlazado*. La hostilidad operará sobre un concepto de arte que no hará más que *repetir* hasta acabar con él por *degradación*. Lo que tendría lugar tan sólo como momento terminal o final de la disolución, si no estuviera *ob-ligado* a repetir el *mismo concepto* y la *única disolución* que ha tenido lugar *antes y en su propio dominio*. La *Estética* le ha cerrado de antemano el *paso* a la hostilidad romántica, *marcándole* así el paso que enseguida ésta habría de dar. La hostilidad no habría tenido nunca lugar si, de alguna manera, no hubiera tenido *ya* lugar *con* el ideal clásico y *en su propio dominio*. La *perfecta fusión*, la *perfecta unidad* entre los lados, característica de éste, debe ser entonces ya, de alguna manera, la respuesta a una hostilidad en cierto modo anterior. Cuando más arriba hacíamos notar con Hegel que el ideal clásico era también una forma de *evitar* la contradicción, una cierta resistencia a las condiciones de su propia efectuación, estábamos ya hasta cierto punto advertidos de que la hostilidad no habría de ser del todo ajena al ideal clásico mismo. Si lo fuera, si la hostilidad se produjera *sólo después* o tras el fin de esta disolución, entonces no se comprendería bien por qué la hostilidad romántica opera al mismo tiempo tan sólo como repetición de la única y misma disolución³⁵⁵.

Ahora bien, la hostilidad se deja ver ya en el dominio clásico mismo como *transición* a la nueva forma de arte en la medida en que el espíritu "comienza a retraerse a la infinitud de lo interno", si bien sólo alcanzando "su retorno a sí formal y él mismo todavía finito"³⁵⁶. Aquello de lo cual el espíritu como individualidad comienza a retraerse como *sujeto*, es precisamente de la *sustancia* en cuya *consonancia (Einklang)* lograba saberse y encontrarse³⁵⁷. Por esta *consonancia* le era esencial a la figura artística griega le era el aparecer en lo exterior y

³⁵⁵ Tiene razón Helmut Schneider en destacar que la disolución romántica no es más que "un fin relativo" del arte en tanto que "prolongación de los efectos de la disolución del arte antiguo". Sin embargo, a nuestro entender, no repara suficientemente en el hecho de que desde que "repite y acaba la disolución del arte clásico", esa relatividad es *absoluta*. Cfr. "La théorie hégélienne du comique et la dissolution du bel art" (traducido del alemán por Véronique Fabbri), en Véronique Fabbri y Jean-Louis Vieillard-Baron (Coordinadores), *Esthétique de Hegel*, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, Paris, 1997, p. 242.

³⁵⁶ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.374.

³⁵⁷ He aquí el "espíritu de esta transición": "reside en el hecho de que el espíritu, cuya individualidad hasta ahora es intuida como en consonancia [*Einklang*] con las verdaderas sustancias de la naturaleza y del ser-ahí humano, y que según su propio vivir, querer y obrar, se sabía y encontraba en esa consonancia [*Einklang*], ahora comienza a retraerse a la infinitud de lo interno, pero, en vez de la verdadera infinitud, sólo alcanza su retorno a sí formal y él mismo todavía finito". *Ibid.*

efectivamente real. Asimismo, a la espiritualidad del hombre le corresponde una realidad fenoménica efectivamente real, "con cuya sustancia y universalidad exige el individuo estar en consonancia [*Einklang*]". Y añade enseguida Hegel: "Este fin supremo era en la vida del Estado, la ciudadanía y sus eticidad y vivo patriotismo"³⁵⁸. La *consonancia* entonces, es el concepto utilizado por Hegel para establecer aquella perfecta armonía, unisonancia o perfecta correspondencia, entre la figura y lo exterior efectivamente real, como también entre el individuo y la totalidad del Estado. Concepto que aquí, precisamente en el marco de la *transición* de lo clásico, está en retroceso en relación con la problemática de la *caducidad* (*Vergänglichkeit*) mundana tanto de la vida del Estado como de las circunstancias de la realidad efectiva.

Fundada en una *inmediata fusión* entre el individuo y el Estado, la vida política griega, tan perfecta en la articulación individuo y comunidad, va sufriendo el escamoteo de un interés particular no reconocido por el todo, el cual como diferente de lo sustancial comienza a seguir un camino propio, persiguiendo "sus intereses divergentes del verdadero interés del todo y se convierte por tanto en la ruina del Estado mismo"³⁵⁹. Se va despertando así un interés superior del sujeto mismo por sobre el interés del Estado, discordia con tantas consecuencias para la democracia ateniense atestiguadas por Sócrates, Platón y Jenofonte. Lo que impera es la escisión, en la que por un lado, la conciencia quiere el bien, "que se representa el cumplimiento de sus aspiraciones, la realidad de su concepto, en la virtud de su ánimo tanto como en los antiguos dioses, costumbres y leyes", pero de otro lado y *al mismo tiempo* "está irritada contra el ser-ahí en cuanto presente, contra la vida política efectivamente real de su tiempo, la disolución de la mentalidad antigua, del patriotismo anterior y de la sabiduría del Estado"³⁶⁰. Estando así lo interno subjetivo y la realidad externa en oposición, lo interno se dirige a lo externo con el objeto de alterarlo, con el que "se relaciona negativa, hostilmente [*feindselig*]"³⁶¹.

Sin embargo, no se ha alcanzado todavía aquel momento en que, separado de su realidad, en la cual "ya no se reencuentra", lo espiritual es *el sujeto efectivamente real* que "se

³⁵⁸ *Op. cit.*, p.375.

³⁵⁹ *Ibíd.*

³⁶⁰ *Op. cit.*, pp.375-376.

³⁶¹ *Ibíd.*

sabe, el cual produce y retiene todo lo universal del pensamiento, lo verdadero, lo bueno, la costumbre, en su interioridad subjetiva, y no tiene en ésta el saber de una realidad efectivamente dada, sino sus propios pensamientos y convicciones"³⁶². No se trataría todavía de una relación de naturaleza prosaica que se queda en la oposición de los lados y los contrapone entre sí. Este tipo de oposición no tiene ya una solución en el arte mismo. Como sí la va a tener aquella oposición antes mencionada y de la cual habrá un *arte de la transición, la comedia*, en cuya forma artística "la lucha de la oposición no la conduce el pensamiento ni se queda en la escisión, sino que la realidad efectiva es llevada a representación en la insensatez de su corrupción misma, de *tal* modo que se destruye en sí misma, para que, precisamente en esta autodestrucción de lo justo, pueda lo verdadero mostrarse, por reflejo, como potencia firme, y no le sea dejada al aspecto de la insensatez y la sinrazón la fuerza de una *oposición* directa a lo en sí verdadero"³⁶³.

Pero en este punto la *Estética* interrumpe su consideración sobre la *comedia*, para dedicarse a ella mucho más tarde, al final de la misma, cuando bajo la consideración de los "géneros de la poesía dramática y sus momentos históricos capitales", aquella sea tratada después de la *tragedia*, además de concebir el *drama* entre ambos géneros, al final de lo cual enfoca la comicidad dentro del arte moderno, en particular dentro del humor, momento con el cual Hegel no hace más que establecer, mediante la forma artística particular, la repetición moderna del fin clásico del (concepto del) arte³⁶⁴. A lo que tras esta interrupción Hegel se va a dedicar es a profundizar la pregunta por la transición del ideal clásico hacia lo romántico. La que va a conducir a la *sátira*, es decir, fuera ya del dominio del arte.

Por lo que es preciso observar lo siguiente: hemos identificado ya la disolución del ideal clásico con la poesía sobre todo, aunque, como sabemos, la calma de la estatua reflejaba ya también la tristeza de su destino. Sólo la poesía pone a las individualidades en movimiento, exponiéndolas a una contingencia de la cual ya no podrán escapar. La poesía expresa mejor ese movimiento del arte en el que la abertura del universo prosaico coincide con el movimiento del sujeto hacia sí mismo como sustancia. Ahora bien, yendo de lo menos a lo más prosaico, la poesía será épica, lírica y dramática, y dentro de esta última,

³⁶² *Op. cit.*, p.375.

³⁶³ *Op. cit.*, p.376.

³⁶⁴ Ver a este respecto, de Helmut Schneider, *op. cit.*, p.217-247.

trágica y cómica, la última de las cuales todavía podrá resolver artísticamente, es decir, en la representación (fantástica) de lo externo, la oposición de éste a sí mismo, con el objeto de hacer aparecer su arreglo a lo verdadero. Lo que será así en toda la *época del arte* en la medida en que su apertura siga siendo *griega*. Lo que, por cierto, incluye al arte moderno, también en sus expresiones poéticas más subjetivas³⁶⁵. Si la poesía se va a ofrecer privilegiadamente como el arte tardo moderno, es porque ella es privilegiadamente expresión de subjetividad. Y lo es privilegiadamente incluso en medio de lo prosaico. No obstante ello, tales expresiones poéticas no podrán ser incluidas en la medida en que no parezcan ofrecer ninguna diferencia poética (fantástica, representacional o propiamente artística) con la prosaica realidad. La poesía, el más subjetivo de todas las artes, es todavía arte³⁶⁶. Pero, ¿qué es lo que se debe entender por realidad prosaica?

Digamos, por el momento, que por eso la *sátira*, como transición hacia el arte romántico, no va a tener para Hegel ya valor artístico. Una vez que el mundo espiritual se ha sustraído a lo sensible, no ha sucedido todavía que el sujeto haya devenido totalmente autoconsciente y libre. Sino que primeramente es afectado por su oposición a lo efectivamente real, por lo que, insatisfecho, tan sólo llega a constituir un tipo de sujeto al que le repele el presente y contra la que se debate de manera *hostil*. A esta *hostilidad* pertenece la condición de quedar irresuelta la oposición entre lo interno y lo externo. Y este

³⁶⁵ Al final de la *Estética*, al repasar sumariamente todas las formas de arte y tras decir que "terminamos con el arte romántico del ánimo y de la intimidad con la subjetividad absoluta que libremente se mueve en sí misma espiritualmente, la cual satisfecha de sí, no se une ya con lo objetivo y particular, y en el humor de la comicidad se hace consciente de lo negativo de esta disolución", Hegel va a terminar por decir lo siguiente sobre la *comedia*: "Pero en esta cumbre la comedia conduce al mismo tiempo a la disolución del arte en general. El fin de todo el arte es la identidad producida por el espíritu, en la que se le revela a nuestra intuición interna, al ánimo y a la representación lo eterno, divino, en y para sí verdadero en apariencia y en figura reales. Pero, ahora bien, si la comedia representa esta unidad sólo en su autodestrucción, pues lo absoluto que quiere producirse como realidad ve esta realización efectiva anulada por los intereses ahora devenidos para sí mismo libres en el elemento de la realidad efectiva y orientados sólo a lo contingente y subjetivo, la presencia y operatividad de lo absoluto no aparecen en unión positiva con los caracteres y fines del ser-ahí real, sino que sólo se hace valer en la forma negativa de que todo lo no correspondiente a ello se supera y sólo la subjetividad como tal se muestra al mismo tiempo en esta disolución como cierta de sí misma y segura", G.W.F., Hegel, *Leciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 883.

³⁶⁶ Coincidimos aquí hasta cierto punto con Véronique Fabbri cuando dice que "la poesía es la forma de arte que conviene mejor a este universo prosaico, puesto que descansa sobre la posibilidad de captar lo espiritual sin idealizar lo sensible, manteniendo su diferencia: así el modo más prosaico debe ser al mismo tiempo el más fecundamente poético". Sin embargo, desde el punto de vista del presente estudio no podremos sostener ya que el mantenimiento de la diferencia signifique que lo que se capte espiritualmente tenga lugar "sin idealizar lo sensible". Cfr. «Prose et poésie dans l'esthétique de Hegel», en Véronique Fabbri y Jean-Louis Vieillard-Baron (Coordinadores), *Esthétique de Hegel*, *op. cit.*, p. 189.

permanecer irresuelto en firme desarmonía entre ambos lados constituye lo prosaico. Así "la oposición entre subjetividad finita y exterioridad degenerada", es lo que, como sátira, adopta la figura de una forma artística que antes que entenderse como un género poético o verdadera obra de arte, debe ser comprendido "más generalmente como esta forma de transición del ideal clásico"³⁶⁷. La sátira, carente de arte, es la disolución del ideal fuera ya del ideal, y más allá de "la tierra de la belleza", es, para Hegel, romana³⁶⁸.

Cuando decíamos, a propósito de la comedia, que había que incluir también la comicidad moderna en la medida en que todavía hacía parte de la *época del arte*, de su apertura *griega*, queríamos decir, de acuerdo con Hegel, no romana. Descartando aquí una salida al paso a la consideración del espinoso asunto que vincula el privilegio de lo griego contra lo romano o lo latino, como rechazo aquí a la *satira*, a la mezcla y a lo que comunica la mezcla con la novela moderna, con la literatura moderna, como lo ha hecho ver Philippe Lacoue-Labarthe en *L'impresentable*³⁶⁹, pero también en lo que comunica ese privilegio con cierta lógica mimética o mimetológica prevaleciente en la intelectualidad alemana desde el siglo XVIII y sus ramificaciones nacionales, nacionalistas y hasta nacional estetas que se dejan ver durante el siglo XX³⁷⁰, quisiera en este punto remitir sobre todo y sólo a lo que puede todavía comunicar a esta visión del arte romano con la imposibilidad de (no) presentar ya, sensiblemente, la idea del arte, tal y como se deja observar en la atención que

³⁶⁷ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.378. Comparativamente Hegel va a decir allí mismo que "la sátira no tiene nada de épico ni tampoco forma propiamente hablando parte de la lírica, en cuanto que en lo satírico no se expresa el sentimiento del ánimo, sino lo universal de lo bueno y en sí necesario que, ciertamente mezclado con particularidad subjetiva, aparece como virtuosidad particular de este o aquel sujeto, pero no se goza en la belleza libre, sin obstáculos, de la representación, ni exhala este goce, sino que mantiene malhumoradamente el desacuerdo entre la propia subjetividad y sus principios abstractos por una parte, y la realidad empírica por otra, y no produce por tanto ni verdadera poesía ni verdaderas obras de arte".

³⁶⁸ Cfr. *ibíd.*

³⁶⁹ Dice Lacoue-Labarthe que Hegel "no ignora la reivindicación romántica de la romanidad. No ignora, sin duda incluso, aunque no deja nada dicho, cómo esta reivindicación comunica, por el sesgo de una teoría que Schlegel llamaba 'trascendental' de los géneros poéticos, con la instalación de la novela (el nombre hace época - y concepto) como género de la mezcla (*satira*) de todos los géneros y 'releva' (ante el espíritu, si no ante la letra -incluso si nada es menos seguro) de la poética misma de los géneros (sátira incluida). Pues cualquiera sea la versión que él dé de lo novelesco (y se podría fácilmente mostrar que ella no deja de tener relación con la teoría schlegeliana), Hegel hace exactamente eso de la novela -y de la novela 'carnavalesca' o 'cómica', del *Quijote* en particular -el momento determinante de la disolución final del arte". Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 61. Ver la nota 10, en *ibíd.*, p.88. Cfr. también G.W.F Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 433s.

³⁷⁰ Así de Ph. Lacoue-Labarthe, *La ficción de lo político*, *op. cit.*: ver sobre todo el Cap. 8, entre las pp. 95-100. De Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, *op. cit.*, ver sobre todo la segunda parte ("El mito interrumpido"), pp. 81-129.

le ha dispensado Jean-Luc Nancy a aquel pasaje de la *Fenomenología del espíritu* dedicado a la *doncella* que brinda los frutos del arte en su libro *Les Muses*³⁷¹. Momento en el cual Hegel, no presentando al arte sin un inmediato vínculo con la religión, tal que la superación griega del arte (de la llamada "religión del arte" o "religión estética") se da todavía bajo el nombre de la "religión revelada", va a conjuntar, según Nancy, en un mismo momento la *disolución* del arte "como elemento solamente exterior de la presentación verdadera de la Idea" y la *presentación* del arte "como destinación sensible de la verdad"³⁷². Momento doble de la "transmisión hasta nosotros de obras del arte antiguo desprendidas de su vida espiritual", transmisión que "acompaña al movimiento por el cual la religión estética, mediante su negación en el mundo romano, encanta [*entame*] su relevo en religión revelada" y que, considerada en sí misma, "permanece en la separación de este proceso: ella se añade allí o se retrae en eso", pero "instala propiamente en este sitio la instancia irreductible, irrelevable, del arte"³⁷³. Momento romano, ya no de las musas sino de la *doncella*, que es "la conciencia de sí del arte *a la vez* como conciencia reunida de la interioridad divina que va a devenir 'el espíritu consciente de sí en tanto que espíritu' o el hombre-Dios y como consciencia del arte en tanto que arte"³⁷⁴. Por en este *a la vez*, que tiene lugar a propósito de lo romano, la definición hegeliana del arte como *presentación sensible de la Idea*, encuentra el estrecho pasadizo que conduce al arte de su disolución ideal a su destinación sensible. Es lo que hace que esta estrechez no concierna ya solamente a los límites en los que Hegel habría previsto las posibilidades del arte. Y, particularmente aquí, a lo que en el designio de lo que muy precipitadamente podríamos creer es su cierre o clausura, ya no le compete únicamente al papel que dentro de ella le ha asignado a lo romano³⁷⁵.

³⁷¹ Jean-Luc Nancy, "La jeune fille qui succède aux Muses (La naissance hégélienne des arts)", en *Les Muses*, *op. cit.*, pp. 71-97. Ver también ahí mismo, el Cap.V: "Le vestige de l'art", pp. 133-159. El pasaje comentado de la *Fenomenología del espíritu* pertenece al punto C ("La religión revelada"), en la sección CC ("La religión"), en G.W.F., Hegel, *Fenomenología del espíritu*, *op. cit.*, pp. 435-436.

³⁷² Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, *op. cit.*, p. 80. Todos los pasajes recién citados.

³⁷³ *Op. cit.*, p.81.

³⁷⁴ *Op. cit.*, p.92.

³⁷⁵ A partir de aquí el mismo Nancy ha querido ver en la definición hegeliana del arte algo que tiene que ver con Occidente mismo: "Ella encierra, hasta nosotros, el ser o la esencia del arte. Mediante varias versiones o matices, ella va de Platón a Heidegger mismo (...). Más allá, somos nosotros: nosotros nos debatimos, y nos debatimos, sobre un dentro/fuera de esta definición". *Op. cit.*, p. 144.

Se trataría, entonces, de lo que *sucede* a partir del momento del *fruto caído del árbol* o del fruto muerto que ya no se dejaría interiorizar por una memoria espiritual, pues ya como "simple apariencia sensible", no se prestaría más que a una "fijación inmemorial"³⁷⁶. Tal el momento "de la forma pura" o de lo "puramente formal"³⁷⁷ que conserva *secretamente* el arte ya sin una religión pasada o por venir³⁷⁸. Bajo este respecto puramente presentativo, sin que la forma sea ya la "expresión derivada, exterior y sin mirada de la mirada interior de la presencia pura"³⁷⁹, no habiendo más que el "secreto de la diversidad misma de las obras"³⁸⁰ y en el movimiento infinito de la presentación, todo movimiento del sentido queda suspendido y toda dialéctica interrumpida.

Pero ¿en qué nos concierne aquí esta pura forma o esta presentación puramente presentativa? ¿En qué sentido lo que aquí hemos venido reconociendo bajo el respecto de la *hostilidad* atañe aquí a esta formalidad? ¿Y en qué medida esta formalidad puede llegar a entenderse como una decisiva indicación de la presencia del signo? Propongamos aquí el siguiente pasaje: cuando no queda más que recoger los frutos caídos del árbol, cuando el arte ha comenzado a recoger los frutos cosechados con anterioridad, el arte ha comenzado a repetir lo que ya ha comenzado, o lo que es lo mismo, no puede volver a comenzar. Momento, como diría Gadamer, en que el "comportamiento histórico de la imaginación se transforma en un comportamiento reflexivo respecto del pasado"³⁸¹.

³⁷⁶ *Op. cit.*, p. 84.

³⁷⁷ *Ibíd.*

³⁷⁸ *Op. cit.*, p.94.

³⁷⁹ *Op. cit.*, p.96.

³⁸⁰ *Ibíd.*

³⁸¹ H.G. Gadamer, *Verdad y método*, T. I, Sígueme, Salamanca, 1997, p.222.

Capítulo 3. El fin del arte o de la repetición.

No habría clausura ideal si no fuera efectiva. Es la condición de una filosofía que ha superado la escisión kantiana. Por lo mismo que la ha parecido a Hegel tan estupendo que en su tercera crítica Kant haya desplegado un punto de vista especulativo donde, por la representación de un "entendimiento intuitivo", de "la finalidad interna", lo universal ha sido "pensado al mismo tiempo como concreto en sí mismo"³⁸². Pero en cuanto a la clausura, no habríamos dicho nada sobre Hegel si creyésemos que se trata de un término o lisa y llanamente de una muerte. Más todavía cuando se trata del arte.

A propósito de un estado del arte en que se ha comenzado a repetir lo que ya se ha comenzado, habíamos introducido una cita de Gadamer que hace referencia al modo como la filosofía hegeliana piensa el pasado del arte. Tras dicha cita Gadamer añade lo siguiente: "Hegel expresa así una verdad decisiva en cuanto a que la esencia del espíritu histórico no consiste en la restitución del pasado, sino en la *mediación del pensamiento con la vida actual*"³⁸³.

En estos pasajes Gadamer está marcando la diferencia entre Hegel y la hermenéutica decimonónica, en particular, su afán reestructivo o restaurador de las obras del pasado. Pero esto no es válido sólo para una mirada distanciada con respecto al pasado, pues lo que aquí dice Gadamer de Hegel lo dice precisamente a propósito de ese estado del arte que sucede inmediatamente al arte clásico. Lo *decisivo* aquí es que no habría *restitución* del pasado. Así ocurre que si en un momento dado la verdad del arte tiene lugar *imaginativamente*, en otro momento dado *esa misma verdad* tiene lugar *reflexivamente*. Y no sería otra cosa lo que ocurre en el paso del arte clásico al arte romano, de la comedia a la sátira. En la medida en que el arte ya apenas produce artísticamente su contenido, en la medida en que lo prosaico está ahí sin que el arte pueda configurarlo imaginativamente, en la medida en que la conciencia no hace otra cosa que mantenerse enfrentada a una realidad que nunca deja de presentarse como insatisfactoria, tiene lugar lo satírico, lo cual se hace presente, según Hegel, habiendo firmes principios en contradicción con el presente, habiendo una sabiduría abstracta, habiendo una virtud perseverante que se contrasta con la realidad efectiva, pero sin que ello

³⁸² G.W-F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas, op. cit.*, § 55, p.159.

³⁸³ H.G. Gadamer, *Verdad y método, T. I, op. cit.*, p.222.

signifique "llevar a cabo la auténtica disolución poética de lo falso y repugnante ni la auténtica reconciliación en lo verdadero"³⁸⁴. Momento entonces en que comienza despuntar una conciencia diferente, cuya oposición al presente que la afecta comienza a tener la forma de una retracción subjetiva que se relaciona con éste mediante el bosquejo reflexivo de una sabiduría abstracta. Conforme el arte ha comenzado a presentarse como un *bello fruto caído del árbol*, como la mera presentación desanimada de una forma, el paso del arte comienza a quedar en el pasado, lo que no sucede sin cierta repetibilidad de su original fruto, el que como imitación, no hace más que reiterar el paso de su pasado. A excepción de ciertos rasgos autóctonos, entre ellos la sátira, lo romano es para Hegel una imitación de lo griego³⁸⁵.

Si se mira con atención en el curso de la *Estética* lo que Hegel piensa de la imitación³⁸⁶ se podrá aquilatar mejor el esquema ideológico dentro del cual se valora aquí lo romano. Pero lo que de momento³⁸⁷ nos interesa de este esquema es el hecho de que la imitación constituye una cierta repetición de lo dado, tanto en el modo en que la imitación entraña la falta de una producción autónoma, cuanto en el modo en que la imitación entraña una indesmentible concesión a lo dado. En la medida en que lo romano es un mundo cuyo espíritu es del dominio de la "destrucción de la belleza", de la "abstracción", de la "ley muerta", etc.³⁸⁸, la imitación no deja de estar ideológicamente relacionada con una vida separada de la naturaleza, una vida ligada al aparato estatal, a la maquinalidad de la ley y a la obediencia basada en el intelecto. Temas todos que se ofrecen desde el comienzo de los trabajos de Hegel y a lo largo de toda su obra de una manera harto insistente, diferenciada, y sin duda, con una no menor incidencia en su sistema³⁸⁹. Ahora bien, probablemente por ello

³⁸⁴ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 379.

³⁸⁵ Dice Hegel en el capítulo sobre la sátira: "La escultura y la pintura, la poesía épica, lírica y dramática los romanos la recibieron y aprendieron de los griegos. Es digno de rescatar el hecho de que lo que puede considerarse como autóctono de los romanos son las farsas cómicas los fesceninos y las atelanas, mientras que las comedias, más elaboradas, incluso las de Plauto, y también las de Terencio, fueron tomadas prestadas de los griegos y eran cosa más de imitación que de producción autónoma". *Op. cit.*, p.378.

³⁸⁶ Cfr. *op. cit.*, pp. 34-37, 116, 123, 436-440, 607s, 679s, 710.

³⁸⁷ Veremos más adelante el modo en que Hegel logra valorar la forma moderna (subjetiva) de la imitación.

³⁸⁸ Ver G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 378.

³⁸⁹ En sus obras de juventud, encontramos estos temas al menos alrededor de los siguientes problemas: el problema de "los usos mecánicos" y de "la letra de la ley" a propósito de la religión judía en su *Vida de Jesús* (Cfr. *La historia de Jesús*, Taurus, Madrid, 1978); el problema de "la positividad" en *La positividad de la religión cristiana* (Cfr. *Escritos de juventud*, FCE, México, 1981, pp. 73-162); el problema de la "hostilidad" judía y de "la

mismo, de lo que más arriba decíamos a propósito de los *frutos caídos del árbol* sea pertinente ahora traer a colación algunos pasajes alusivos:

Así, pues, en el estado de derecho el mundo ético y su religión se han hundido en la conciencia cómica, y la conciencia desventurada es el saber de esta pérdida total (...) Las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado, así como los himnos son palabras de las que ha huido la fe (...) A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar del aplastamiento de los dioses y los hombres la certeza de sí mismo. Ahora, ya sólo son lo que son para nosotros -bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos; ya no hay ni la vida real de su existencia, ni el árbol que los sostuvo, ni la tierra y los elementos que constituían su sustancia, ni el clima que constituía su determinabilidad o el cambio de las estaciones del año que dominaban el proceso de su devenir (...) Nuestro obrar, cuando gozamos de estas obras, no es ya, pues, el culto divino gracias al cual nuestra conciencia alcanzaría su verdad perfecta que la colmaría, sino que es el obrar exterior que limpia a estos frutos de algunas gotas de lluvia o de algunos granos de polvo y que, en vez de los elementos interiores de la realidad ética que los rodeaba, los engendraba y les daba el espíritu, coloca la armazón prolija de los elementos muertos de su existencia exterior, el lenguaje, lo histórico, etc., no para penetrar en su vida, sino solamente para representárselos dentro de sí³⁹⁰.

Habíamos hablado, siguiendo a Nancy, de la pura presentación de la forma, de la forma pura, la que al final del arte clásico se presentaba "tan puramente formal que está enteramente en la exterioridad de la gracia y del encanto"³⁹¹. Digamos ahora, a este respecto, que allí donde el arte se limita ante todo a *recibir* los frutos del arte sin poseer ya "los elementos interiores de la realidad ética que los rodeaba, los engendraba y les daba el

positividad remanente en la moral kantiana" en *El espíritu del cristianismo y su destino* (Cfr. *Escritos de juventud*, FCE, México, 1981, pp.287-383. En la *Fenomenología del espíritu* nos encontramos, por ejemplo, el "formalismo" filosófico, "lo muerto" en relación con "lo formal de la evidencia matemática", "la muerte que no tiene ningún ámbito interno ni cumplimiento" en el terror revolucionario, etc. (Cfr. *Fenomenología del espíritu*, *op. cit.*, pp. 15, 30, 347. En la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* destacamos aquel pasaje en que se refiere al "mecanismo" dentro de "La doctrina del concepto", particularmente cuando se refiere al "mecanismo diferente" (*mechanismus different*) donde entran el impulso a asociarse, el funcionamiento mecánicos de la memoria, de las acciones humanas (hábitos por ejemplo), etc. (Cfr. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, *op. cit.*, pp. 272-274). En la misma *Estética* hay pasajes anteriores a lo arte romano que hacen referencia a la falta de libertad, a lo individual abtracto, al poder estatal y a lo muerto. Así, y conjuntando todos estos aspectos, aparece el arte egipcio, del que destacamos aquí, particularmente, "lo muerto" que, como cadáver embalsamado, "adquiere el contenido de lo vivo mismo", asegurando así la sobrevida sobrenatural de una individualidad, cuya identidad consigo mismo no se debe todavía a una neta separación de lo natural. (Cfr. *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p.262).

³⁹⁰ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, *op. cit.*, pp. 435-436.

³⁹¹ Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, *op. cit.*, p. 92. Cfr. también con más detalle el modo en que lo universal de los dioses deviene individualización contingente haciendo que sean la *gracia* y *encanto* lo adecuado a una tal forma de arte.

espíritu, coloca la armazón prolija de los elementos muertos de su existencia exterior, el lenguaje, lo histórico, etc., no para penetrar en su vida, sino solamente para representárselos dentro de sí"³⁹². El arte romano pertenece a un mundo cuyo espíritu ya no puede volver atrás, por lo que al volver atrás mediante la *repetición imitativa* no hace más que afirmar dos veces su diferencia. Su diferencia con el arte que querría imitar y su diferencia consigo mismo como arte posible o producción autónoma. Dicho de otra manera: la imposibilidad de recuperar o de restituir el pasado es también a la vez la imposibilidad de comenzar nuevamente. El arte romano como repetición imitativa es imposible *conceptualmente* como *arte griego* y como *arte romano*. Y esto, además, por otra razón.

El arte romano no es sólo repetición imitativa, sino también, y de manera peculiar, sátira. Lo cual quiere decir que el contenido del arte ha comenzado a depender del universo prosaico. O más exactamente: en la medida en que lo dado, lo objetivo, no es remontable sino como retracción subjetiva, no hay posibilidad ya para que el arte pueda hacer de lo objetivo una cosa suya, no hay posibilidad de que la *imaginativa* configuración artística, atravesando lo efectivamente real, pueda presentar *sólo lo bello* de éste. Porque "el arte no puede quedarse en esta escisión entre la abstracta acritud interna y la objetividad externa sin abandonar su propio principio"³⁹³, habrá de ser sólo un principio subjetivo el que ahora pueda realizar la reconciliación. Más allá de la preponderancia propiamente artística de la imaginación y ya en un elemento más propiamente reflexivo que, de un lado, "no deja subsistir la realidad efectiva finita como lo verdadero", y de otro, "no se comporta con ésta negativamente en la mera oposición"³⁹⁴.

Entonces, el paso decisivo hacia el protagonismo de la subjetividad ya no depende del arte. Éste ha clausurado, y asegurado, su concepto precisamente allí donde la repetición imitativa indica tanto la imposibilidad de comenzar, el retroceso del poder reconciliador de la imaginación, como la presencia de una subjetividad hostil a lo exterior sensible. Todos estos aspectos que la *Estética* da a entender como sucediendo a la clausura ideal en su más inmediata sucesión temporal e histórica, no harían sino parte de un uno y único margen epocal. La precipitación ideal del arte sólo clausura un único y mismo margen epocal si

³⁹² *Ibíd.*

³⁹³ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, p. 379.

³⁹⁴ *Ibíd.*

dicha idealidad puede *aparecer como tal*. Lo que sólo puede *suced*er si no puede aparecer *enteramente* como tal. Imposibilidad que está dada no por la presencia del *signo amistoso* (analógico) de la separación simbólica, sino por la presencia *ya operante* del signo hostil de la separación romántica, pues la perfecta fusión ideal es *fusión imaginativa* de lo *ya* heterogéneo. Entonces, ha debido producirse *ya* el devenir heterogéneo de la relación simbólica, es decir su devenir semiológico, para que tenga lugar la eficacia empírica del bello ideal clásico. Pero, en esta misma instancia, ha de poder producirse también la *extenuación* del *lazo ideal* para evitar que se *desate aquí mismo* el devenir semiológico del arte, pues una vez ya desencadenado el *lazo hostil*, no habría posibilidad para una bella y compacta unidad ideal entre el significado y la figura. Que sean la repetición romana (la imitación), el signo hostil asociada a ella (la sátira) y cierta retirada de la imaginación ante el presente dado (lo prosaico), los que veng

a producir cierto *intervalo* en el signo, una cierta separación del signo consigo mismo, es lo que nos parece le va a permitir a la *Estética enlazar anticipadamente* la *presencia heterogénea* del signo en el único y mismo concepto del arte. Y esto en vistas a su *devenir* semiológico en virtud del cual la preponderancia tardo romántica del signo en el arte no sea más que la expresión de la preponderancia moderna de la reflexión.

TERCERA PARTE: EL ARTE BAJO EL SIGNO DE LA HOSTILIDAD

“... si la filosofía del arte tiene siempre la mayor dificultad en dominar la historia del arte, un cierto concepto de la historicidad del arte, es porque, paradójicamente, ella piensa *demasiado fácilmente* [*trop facilement*] el arte como histórico”³⁹⁵.

En tanto que el devenir semiológico del arte es dialéctico, bien se podría decir que tal devenir es en el arte clásico ya el signo, aunque todavía no aparece como tal. El devenir semiológico del arte es un devenir signo en un proceso cada vez más formalizante del mismo, al final del cual el signo es comprendido dialécticamente, vale decir, es tomado especulativamente como "reserva provisoria". "El momento semiótico -dice Derrida- sigue siendo formal en la medida en que el contenido sigue siendo inferior, anterior y exterior. Tomado en sí mismo, el signo solamente se mantiene con miras a la verdad"³⁹⁶. De esta manera la dialéctica contiene y comprende un signo que, por otra parte, "podría extender implícitamente su campo". Tendremos que decir porqué. Adelantemos simplemente que en el proceso de su formalización, que es también el proceso a través del cual se produce el relevo del arte por la filosofía, del espacio por el tiempo, el signo no obstante ello lograría también mostrarse insumiso e incontenible.

Habría que decir que en el arte clásico es la fantasía lo que produce el enlace de lo heterogéneo. Ella produce el signo como elemento en el cual los opuestos están perfectamente ensamblados. Y también es el lugar de paso de los opuestos unos en los otros. Si el arte clásico es producido por el signo, entonces el arte clásico no hace presente todavía al concepto de arte. El arte clásico sólo se hace presente como tal cuando se le representa, vale decir, sólo cuando el signo se hace presente como tal. O lo que es lo mismo: cuando el signo se hace presente como tal, de acuerdo a su concepto, el arte clásico puede ser presentado también según su concepto. El arte se presenta sólo como concepto filosófico a través del concepto filosófico del signo.

³⁹⁵ Jacques Derrida, "Párragon", en *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, [Castellano: *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 32]. La cursiva es nuestra.

³⁹⁶ Jacques Derrida, *Márgens de la filosofía*, *op. cit.*, p. 115.

En el arte clásico el signo o la dialéctica que produce el arte no es todavía el signo como tal. Este signo como tal sólo comienza a presentarse tras la disolución del arte clásico y como hostilidad. ¿Por qué? Porque si se presentase antes, en el dominio del arte clásico, haría imposible la presentación sensiblemente efectiva de la idea como perfecta fusión entre concepto y apariencia sensible. Sólo si el signo no se presenta (de acuerdo a su concepto), la idea sensible puede hacerse efectiva, aunque sin todavía poder presentarse como tal según su concepto. Para que la idea sensible pueda hacerse efectiva *en el elemento del signo*, debe poder hacerse enteramente efectiva *antes de que comience* la presentación del signo como tal. Por eso el arte clásico se disuelve en su propio dominio. Sólo tras la disolución efectiva de la idea sensible, puede comenzar su presentación como tal según su concepto. Y esto sucede cuando el signo comienza a tomar la forma de mera representación o de repetición. Momento del comienzo de la presentación del arte según su concepto como repetición o mera representación. Momento del arte bajo el signo de la hostilidad.

Pero ¿por qué esta hostilidad *del signo* sería una hostilidad con respecto al arte? ¿Y al arte *producido por* el signo? El momento de la hostilidad sobre la idea sensible comienza con la sátira romana y culminará con la alegoría y la ironía románticas. A partir de dicho comienzo de la presentación del signo como tal, también del pensamiento como tal, *el signo efectivamente realizado* ha comenzado a retroceder y con ello también la perfecta fusión de los opuestos, lo que equivale a decir que comienza también a retroceder el poder de la imaginación para producir la apariencia sensible. Lo que retrocede es un signo que todavía no es un signo como tal, pero es ya signo. Impresentable porque todavía no representable, el signo que produce el arte, clausura a éste antes del comienzo de su presentabilidad. Un *signo anterior* ha debido tener lugar para que tenga lugar el arte: sólo la prematura disolución de este signo, puede hacer aparecer al arte como un momento del saber filosófico. Mediante esta prematura disolución del arte bajo el signo, puede enseguida *precipitarse* éste como tal, como signo.

Ha debido producirse primero el signo para producirse luego, en segundo lugar, *como mero* signo. Sólo produciéndose efectivamente puede luego producirse aparencialmente, representativamente. Sólo así aparece conceptualmente. *Sólo puede aparecer* como tal *si no aparece como tal*. Él es como tal, lo que (no) aparece. Si apareciera como tal antes de su

aparecer, así en el arte clásico, él produciría la intuición (lo espontáneo como lo receptivo) a partir de su pura formalidad, lo cual implicaría que la idea sensible sería el resultado de una imaginación productiva puramente maquinal. Por ello es que, la dialéctica, debe poder separar decisivamente al signo de sí mismo, dejando a un lado su poder de producir lo sensible, y al otro, su formalidad no-sensible.

Esta operación de separar dialécticamente al signo de sí mismo, constituye una operación hostil capaz de secundarizar a tal punto el aspecto formal del signo, que hace que el diseño mismo del arte post-clásico o romántico sea el transcurrir todo él bajo el signo de la hostilidad. Esta operación puede llegar a ser una operación tan *absolutamente hostil*, que parece lograr que el transcurrir del arte bajo el signo de la hostilidad alcance el más alto grado de ésta y se disuelva. Y esto precisamente allí donde tiene lugar la *producción maquinal de la intuición*, vale decir, en el punto en que el arte *a tal punto estetizado* entraña a la vez la pérdida del arte y de la filosofía, de la apariencia sensible, de la representación y del concepto. En este sentido, la estetización es al final tanto o más dañina para la filosofía que para el arte. ¿Por qué? Porque en el arte, el signo ya como mero signo, se vuelve insumiso para el concepto. La estetización, a la que Hegel quisiera poder relevar en el concepto, es aquella producción maquinal del arte como mero signo, vale decir, una reflexión incapaz de producir al arte como tal y al concepto como tal, el dominio de una unilateralidad absoluta y carente de reconciliación.

Porque en esta estetización está comprometido un signo del cual Hegel pretende sea absolutamente relevante para el pensamiento, a través de un privilegio concedido a la poesía y al lenguaje de palabras, Hegel haría que la producción del signo, de la representación, fuera enteramente funcional al pensamiento. Lo que implica, por supuesto, el relevo de la intuición sensible: "la inteligencia -dice Derrida- es el nombre de este poder que produce un signo negando la espacialidad sensible de la intuición"³⁹⁷. Que el signo sea lo que niega la espacialidad sensible de la intuición quiere decir que el signo es aquella "negatividad que pone de relieve la intuición sensible en la idealidad del lenguaje"³⁹⁸. Lo cual implica que "debe destacarse en una materia sensible que de alguna manera se presta a ello, ofreciendo

³⁹⁷ *Op cit.*, p. 124.

³⁹⁸ *Op cit.*, p. 126.

al trabajo de la idealización una no resistencia predispuesta"³⁹⁹. Privilegio aquí concedido a la fonía, al signo hablado, en contra de la escritura: "condena de todas las mnemotecnias, de todas las máquinas con lenguaje, de todas las repeticiones suplementarias que hacen salir de su adentro la vida del espíritu, el habla viva"⁴⁰⁰. Hegel admitiría, no obstante, el paso por la formalidad abstracta, es decir por la formalidad de la inteligencia, a condición de que nunca se la tomase por modelo filosófico⁴⁰¹. Pero el signo, como la abstracción aritmética, son respecto de la sensibilidad natural que se intuye, una sensibilidad formal, sensibilidad ideal o *sensibilidad insensible*. Cuando antes decíamos que el signo podía no ser ya lo que su concepto dicta, sino un paso en que las contradicciones de concepto vienen a cruzarse, nos referíamos a este aspecto.

Pero ¿qué sería una negatividad que ya no se dejara relevar? Una negatividad del signo que nunca aparece como tal, que nunca se presenta, que no trabaja ya para el sentido: "simplemente una máquina", dirá Derrida, "quizá, y que funcionaría. Una máquina definida en su puro funcionamiento"⁴⁰². Pero para Hegel la estetización moderna estará asociada a una formalidad de la inteligencia, aquí al signo, que no debiera sino ser *un paso* interior para lo puramente pensado del concepto, el *sin lenguaje* del concepto puro. La *sensibilidad insensible* o la fantástica ligazón entre producción e intuición que tiene lugar en la inteligencia, y en la cual se cruzan (desde Kant) y se anulan todas las oposiciones conceptuales, debe ser relevada interiormente por el concepto puro, en el *sin lenguaje* de la filosofía. Lo que, sin embargo, no sucedería si el signo, como producción fantástica o inteligente de la intuición (como *sensible insensible* que releva lo simbólico), no se presentase nunca como tal. O lo que es lo mismo: no sucedería si el horizonte de no-signo, que es el signo, no desapareciera ya en dicho horizonte; un puro paso que nunca deja de pasar, un cierto *no* irrelevante. De lo que no se podría saber nada porque de un paso así no habría memoria para interiorizarlo. Pero ¿y si la hubiera? ¿Qué tipo de pensamiento estaría asociada a ella? ¿Qué pensamiento podría ser aquel que piensa conjuntamente presente infinito y memoria? ¿Hay en Hegel alguna señal para lo inmemorial?

³⁹⁹ *Ibíd.* Ver nota 8.

⁴⁰⁰ *Op cit.*, p. 130, nota 13.

⁴⁰¹ *Cfr op cit.*, p. 141.

⁴⁰² *Op cit.*, p.143.

Si la hostilidad del signo desemboca en la estetización moderna; si por ello el arte moderno es la producción maquinal de lo sensible; es menos debido a la presentación como tal de un signo filosóficamente comprendido según su concepto, que a la hostilidad de un signo anterior impresentable, que *siguió pasando después* de su clausura epocal como aquello *desde y ante* lo cual habría de constituirse el signo propiamente tal del arte en su hostilidad. El signo anterior sólo puede ser anterior si es sólo lo que después debe poder repetirse. Él depende de la hostilidad que el mismo produce. Él no es nada sin la suplementariedad que no es nada. Y si la suplementariedad de la que depende (para presentarse según su concepto) pudiese incluso tener lugar ya sin su concepto, así *tras la disolución final del arte*, es que su concepto depende también de lo que ya nada tiene que ver con él. Y si el arte depende también de lo que nada tiene que ver con él, entonces él depende de lo que ya no depende de él. El arte, según su concepto, depende de su falta de concepto. O lo que es lo mismo: de un signo cuya repetición nunca alcanza a tener lugar como arte, pero que no deja de funcionar como tal. La filosofía del arte hegeliana, la estética que ella releva y la estetización o maquinalidad que ella intenta relevar dialécticamente, serían producidas por este funcionamiento. En la medida en que la *inaparente hostilidad* depende de la *aparente hostilidad*, es decir, en la medida en que el *inaparente signo* depende del *aparente signo*, el funcionamiento de lo primero no se puede saber, pues depende del saber del funcionamiento de la segunda, vale decir, de la des-aparición de su mero funcionamiento. El concepto hegeliano del signo y de su funcionamiento estético necesita contar con un signo que se pueda relevar. Por ello, es que la maquinalidad de lo estético no puede más que (des)aparecer en la hostilidad absoluta del concepto. Esta hostilidad absoluta sería *absolutamente filosófica* si ella pudiese contener (y comprender) *su* hostilidad.

Aún tomado lo estético por el concepto de la filosofía del arte, aún haciéndolo funcionar conceptualmente, es algo relacionado con *lo estético* lo que la hace funcionar. De acuerdo con Hegel, sin la estetización moderna del arte nunca habría despuntado un signo cuya maquinalidad vuelva totalmente relevante al pensamiento. Lo que podría entenderse muy conspicuamente como el *paso* decisivo del arte al pensamiento, al signo que *funciona* maquinalmente *como mero signo*. Pero, si la *maquinalidad* también *pasa en el paso*, el pensamiento nunca lograría pasar *como tal*, y con él, el concepto de arte de principio a fin. No podríamos

estar más presos del concepto si creyésemos que cuando hablamos del arte como signo estamos hablando de lo que precede y envía *históricamente* al pensamiento. Asimismo, no podríamos estar más presos del concepto si creyésemos que cuando hablamos de lo maquinal no estamos hablando nada más que de una máquina. Lo advierte Derrida al señalar la "incapacidad estructural" del sistema hegeliano de "pensar sin": "Es suficiente hacerse oír en este sistema para confirmarlo. Por ejemplo, llamar máquina a una máquina, funcionamiento a un funcionamiento, trabajo a trabajo, etc."⁴⁰³. Es sólo visto desde esta incapacidad estructural que lo estético en su conjunto puede ser negado dialécticamente como tal. Por eso es que cuando la *Estética* hegeliana comienza tomando distancia de lo estético para quedarse sólo con su mero nombre (con su signo), comienza con su fin. Sólo cuando un cambio de concepto *puede pasar ya* por el mantenimiento del mismo signo, el concepto *debe poder pasar* por el signo que no es él.

Pero desde entonces, *el signo* que es otra cosa que *lo estético*, puede *seguir siendo* el signo de una estética o filosofía del arte presentables ya absolutamente por el signo. Lo que ya no sucedería si el signo del arte con el que la filosofía del arte querría contar no fuera nunca presentable. Bajo el signo *filosófico* de la hostilidad no habría hostilidad *puramente* filosófica.

Lo que sigue es un intento por mostrar el *punto* en que en la *Estética* de Hegel la filosofía del arte es retrotraída hasta su impresentabilidad. Profundizaremos en el horizonte romántico abierto por la repetición de la única y misma disolución. En primer término, abordaremos, harto sumariamente, el hegeliano temprano romanticismo, esto es el momento en que la hostilidad subjetiva, de la mano de la concepción cristiana del mundo, hace aparecer lo prosaico como lo indiferente y empírico. Enseguida daremos un salto al hegeliano tardo romanticismo, al momento en que, para Hegel, el proceso de la hostilidad subjetiva alcanza su cima. Momento que identificamos aquí con el moderno predominio del signo, el que entenderemos dentro de la estética hegeliana como aquel *elemento reflexivo* en el que Hegel intenta redirigir *especulativamente* mediante una *hostilidad filosófica* que, no obstante, puede estar ya herida por el mismo signo que quisiera conjurar.

⁴⁰³ Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía, op. cit.*, pp. 143s. Y un poco más adelante, después de citar un pasaje de *Identidad y diferencia* de Heidegger: "Y no basta con trastocar la jerarquía o con invertir el sentido de lo corriente, con atribuir una 'esencialidad' a la técnica y a la configuración de sus equivalentes, para cambiar de maquinaria, de sistema o de terreno" (Ibid).

Capítulo 1. Subjetividad y hostilidad.

a) Doble totalidad, subjetividad absoluta y desdivinización: el emplazamiento de lo puramente prosaico.

Más allá de la imitativa repetición romana y del signo hostil asociado a ella, comienza a desarrollarse la hostilidad en el terreno de la religión cristiana. Se confirma así lo que habría ya sucedido en el arte bello al precio de su misma destrucción: la dislocación y disgregación de la "simple" y "compacta totalidad del ideal" en "la doble totalidad de lo subjetivo que es en sí mismo y de la apariencia externa"⁴⁰⁴. Por lo que no se trata ya de ese "libre desdoblamiento de sí dentro de la misma unidad" característico del arte clásico⁴⁰⁵, sino de la *doble totalidad* que mantiene en oposición a los lados, sin que el arte tenga el poder de reconciliar fantásticamente su creciente heterogeneidad. La reconciliación en adelante corre por cuenta de un espíritu que es al mismo tiempo capaz de obtener en sí mismo su objetividad, sobre la base de un decidido "retiro de lo externo a su intimidad consigo", y capaz de *poner* asimismo lo externo y real "como su ser-ahí no adecuado a él". Tal es el espíritu de la religión cristiana, *presupuesto* del arte romántico.

Este es el momento en que lo sustancial es también subjetividad efectivamente real, por lo que el sujeto ya no es esa personalidad formal y finita esencialmente defendida de lo externo, sino que es, de un lado "interioridad absoluta", es decir "negatividad absoluta de todo lo sustancial, la simple unidad consigo", lo que significa que en adelante el arte no va a conocer más que *un* Dios, *un* espíritu, sin aquella dispersión plástica de *los* dioses. Pero, de otro lado, es también existencia inmediata, externa, efectivamente real, situada en medio de la finitud y la contingencia. A diferencia del Dios judío, Dios celoso que se mantiene en absoluta hostilidad con lo finito, al Dios cristiano le pertenece el momento de realidad efectiva finita, se manifiesta como sujeto efectivamente real, individual y empírico⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ *Op cit.*, p. 382. Todas las citas pertenecen a esta página.

⁴⁰⁵ Ver más arriba, Segunda Parte, Cap. 2, segundo punto: "La perfecta fusión clásica y la hostilidad: la disolución del arte en el dominio de lo clásico".

⁴⁰⁶ Esta hostilidad del Dios judío a lo finito es un tema que Hegel trabaja muy desde el comienzo (cfr. *Escritos de juventud*) y al que oponía a lo griego y a lo cristiano. Pero no tardaría mucho en comprender que la

Correspondientemente con ello y en el plano del arte, más arriba y bajo el respecto de la sublimidad⁴⁰⁷ veíamos superarse el panteísmo y sentarse las bases de la espiritualidad en la medida en que el contenido de lo absoluto se retraía sobre sí y donde, precisamente, superando la forma figurativa, la poesía se ofrecía como el dominio de la no correspondencia entre el interior y el exterior. Pero ahora, viniendo de la disolución de un arte clásico que ha hecho totalmente adecuado a ambos, al arte romántico le cabe la tarea de llevar a la intuición en lo externo "el repliegue de lo interno a sí, la conciencia espiritual de Dios en el sujeto"⁴⁰⁸, y esto ya precisamente porque ahora el arte "tiene el superior derecho de utilizar la figura humana y el modo de la exterioridad en general como expresión de lo absoluto"⁴⁰⁹. Desde que lo absoluto es la "negatividad infinita", el espíritu obtiene su libertad y totalidad *separándose* de sí y *contraponiéndose* "como finitud de la naturaleza y del espíritu a sí mismo como lo en sí infinito"⁴¹⁰.

Pero es entonces que lo que se le opone a una tal subjetividad infinita aparece como lo profano, lo "malo" y lo "malvado". Lo que esta misma subjetividad debe atravesar y reconciliar en sí misma, mortificándose y superándola, queda entonces como "mera naturalidad". Aparece así la esfera humana del hombre. Y junto a ella y la variedad de su aspecto, haciendo también parte de lo finito, lo externo de la naturaleza y sus fenómenos. La naturaleza es desdivinizada: "el mar, la montaña y el valle, los ríos, las fuentes, el tiempo y la noche, así como los procesos naturales universales, han perdido su valor en relación con la representación y el contenido de lo absoluto"⁴¹¹. Y este mismo retraerse de la naturaleza por parte de la divinidad hace que ella no represente ya el interés simbólico y

representación cristiana de lo divino suponía una distinta consideración de la objetividad que la adoptada por la representación griega de lo sensible. Ver a este respecto, Gérard Lebrun, *La patience du concept*, Gallimard, Paris, 1972, pp. 31ss.

⁴⁰⁷ Ver más arriba, Segunda Parte, Cap. 2, Punto 1. En este punto, y en el presente contexto, cabe observar lo siguiente: hay en Hegel una relación muy estrecha entre el arte de la sublimidad, el advenimiento del cristianismo y el retroceso del poder de la imaginación. Todo lo que tempranamente en Hegel va a comunicar la hostilidad, lo judío, la moral kantiana, etc., es lo que también podrá separar (o enemistar) a lo cristiano de sí mismo (o a lo cristiano consigo mismo). Y si ahora lo cristiano es lo que acontece bajo el signo de la separación, aquí de la doble totalidad, es que el arte de la sublimidad, aquí el arte simbólico, ha podido retornar, después de lo griego, bajo el signo de la hostilidad romántica.

⁴⁰⁸ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit., p. 383.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Op. cit.*, p.385.

⁴¹¹ *Op. cit.*, p. 386.

plástico que antes hacía posible. Ahora bien, en la medida en que en el espíritu se ha revelado un Dios que ha unificado en uno todo abriendo una "historia de redención", lo que sucede en adelante es que el contenido absoluto se concentra ahora en "la interioridad del espíritu, en el sentimiento, la representación [*Vorstellung*], el ánimo que se afana por la unión con la verdad, busca y tiende a crear, a conservar lo divino en el sujeto"⁴¹². Una vez trasladado el contenido absoluto a "lo interno humano", al "ánimo subjetivo", a la *Vorstellung*⁴¹³, el contenido tiende a desplegarse infinitamente en la más amplia diversidad de fenómenos que conciernen al ser humano: "La historia del ánimo deviene infinitamente rica y puede configurarse del modo más variado en coyunturas y situaciones siempre cambiantes"⁴¹⁴. Y como señalábamos desde el comienzo, no es el arte romántico el que *produce* el contenido, sino que "el contenido está ya dado para sí, fuera del ámbito artístico, en la representación y el sentimiento"⁴¹⁵. Desde que la religión revelada es presupuesto del arte en esta fase de lo romántico, ella misma se presenta sensiblemente a la conciencia real como algo prosaico. Y esto porque "puesto que el contenido de la revelación al *espíritu* es la eterna naturaleza absoluta del espíritu que se desliga de lo natural como tal y lo *degrada*, con ello la manifestación en lo inmediato alcanza la posición por la que esto externo, en la medida en que subsiste y tiene ser-ahí, no resulta más que un mundo contingente del que lo absoluto se repliega a lo espiritual e interno, y sólo así deviene para sí mismo verdad. Por eso lo externo está considerado como un *elemento indiferente* [esta cursiva es nuestra, IT.] en el que el espíritu no tiene ninguna confianza última ni ninguna permanencia"⁴¹⁶. *Elemento indiferente* o realidad efectivamente ordinaria que el arte romántico debe asumir "en su finita deficiencia y determinidad".

En efecto, hace parte de este arte el entrelazamiento entre el ánimo y lo efectivamente empírico. En este entrelazamiento entre lo interno y lo contingente cabe incluso lo feo. Porque la apariencia empírica no es ya lo que el arte clásico penetraba

⁴¹² *Op. cit.*, p. 387.

⁴¹³ Con el cristianismo el arte entra en el dominio interno de la *representación* o *Vorstellung*, término este que debe distinguirse de la representación objetiva u objetivación como *Darstellung*. Ver a este respecto la aclaración inicial del traductor en la nota introductoria a la *Estética* que aquí consultamos. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 5.

⁴¹⁴ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 387.

⁴¹⁵ *Ibíd.*

⁴¹⁶ *Ibíd.*

enteramente porque es en ésta que debía residir, ella se ha tornado indigna, al punto que si lo externo está llamado a expresar la interioridad "no recibe sino la tarea de patentizar que lo externo es el ser-ahí insatisfactorio"⁴¹⁷, remitiendo entonces a lo que habría de ser como su elemento esencial: lo interno, el ánimo y el sentimiento. Todo es pues artísticamente representable en el arte romántico: "cualquier material, hasta las flores, los árboles y los más comunes utensilios domésticos"⁴¹⁸, incluso la contingencia a la que se hallen naturalmente expuestos. Y el remitir de todos ellos a lo interior debe tener incluso la forma de la *intimidad*, que no se relaciona con nada externo sino sólo consigo misma.

b) El sujeto en cuanto sujeto: individualidad, contingencia y arbitrariedad.

Lo romántico, entonces, no se detiene en la intimidad abstracta de una fe que se contrapone a lo humano. Al repliegue interior del contenido en la representación, lo sucede un ánimo vuelto hacia un contenido actual. Una "singularidad libre para sí misma", que ya no necesita la mediación divina, comienza a ser toda la referencia del contenido. Se trata, en adelante, de una subjetividad "llena de sí misma", cuyas formas románticas son el honor, el amor y la fidelidad; contenidos principales de la caballería⁴¹⁹. Y si hay un arte que le atañe principalmente el material de este arte, es *la poesía*, pues ella es la "más capaz de expresar la interioridad sólo ocupada de sí y los fines y acontecimientos de ésta"⁴²⁰. Ya antes, en relación al arte clásico, veíamos aparece la poesía sobre todo al momento en que dábamos cuenta cómo se disolvía éste. Y si en ese momento incluso la poesía todavía era tributo de una sustancial realidad efectiva presupuesta y predispuesta (ya no la temprana objetividad mitológica sino, por ejemplo, el tardío y subjetivo epigrama de la poesía lírica griega), ahora, desde que la infinitud del sujeto hace del contenido la intimidad misma, del ánimo subjetivo el "terreno mundano de sí en sí", la poesía entonces se erige "totalmente libre, carente de contenido, puramente creativa y productiva"⁴²¹. Todo lo cual indica que si tras el retroceso

⁴¹⁷ *Op. cit.*, p. 388.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ La exposición de estas formas en G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, pp. 410-420.

⁴²⁰ *Op. cit.*, p. 408.

⁴²¹ *Op. cit.*, p.410.

del arte griego veíamos también retroceder la producción imaginativa de lo bello en una respectiva y ajustada relación con lo sensible, vemos aquí que la poesía permanece sin un contenido cuya sustancia objetiva debe expresar, sino que como libre expresión de la subjetividad, ella produce libremente su contenido. Mas, como una tal libre expresión, la poesía es también, y cada vez más, el fruto de una subjetividad que aunque de voluntad noble y de alma profunda, "sin embargo en sus acciones y en las relaciones y existencia de éstas sólo intervienen la arbitrariedad y la contingencia, pues la libertad y sus fines derivan en sí mismos de la reflexión -todavía insustancial en lo que a contenido ético se refiere-"⁴²². Cuando, más adelante, veamos el despliegue más acendrado de esta lógica reflexiva, la poesía será todavía más el resultado de una arbitrariedad y contingencia subjetivas, tales que sus mismas producciones no llegarán incluso a ser más que producciones improductivas, carentes de contenido y de forma, acaso por lo mismo, puramente maquinales.

En el horizonte de este desarrollo la subjetividad deviene individualidad. El retroceso de lo religioso y de lo caballeresco, la subjetividad es aquello que no parece sino contentarse consigo misma, lo finito, lo particular, vale decir, lo que en general sea lo retratista. El hombre, en su presente, "quiere ver ante sí -aunque con sacrificio de la belleza y de la idealidad del contenido y de la apariencia- lo presente mismo, recreado en su vitalidad presente por el arte, como su propia obra espiritual humana"⁴²³. Ya sabemos que en la religión cristiana, a diferencia de la fantástica producción del significado en lo clásico, la apariencia externa no tiene ya la exigencia de la belleza. Y si no la tiene, se entiende que lo que habría sido la lejanía con respecto al mundo que demandaba la divinidad, no habría de ser sino la contrapartida de la afirmación de un más acá cuyo "positivo hallarse y quererse en su presente" no habría sino de profundizarse y puntualizarse en sí.

Al comienzo del cristianismo una subjetividad infinita es imposible de unificar con el material exterior. Una conformación autónoma de lo lados impera, por lo que vuelven a separarse una y otra vez. Al final se disgregan y su unión absoluta debe ser buscada en otra parte. En la disgregación de sus partes los lados devienen formales, sin que jamás puedan presentarse en un todo. La disolución de lo clásico como transición a la forma artística

⁴²² *Ibíd.*

⁴²³ *Op. cit.*, p.421.

romántica no se limita a lo cómico y a lo satírico, sino que se extiende más allá, hasta el desarrollo de “lo agradable o a una imitación que se pierde en la erudición, en lo muerto y frío, y degenera finalmente en una técnica chapucera y execrable”⁴²⁴. Es este un desarrollo cuyo proceso está signado por la repetición temática y una producción cada vez más carente de espíritu. Pero, este proceso de disolución del arte es también aquel proceso en el cual la disolución del material artístico mismo comporta “un devenir libre de sus partes”, aumentando así “la destreza subjetiva y el arte de la representación”, perfeccionándose más cuanto más disoluto se vuelve lo sustancial.

Ahora bien, ya señalábamos que la conformación autónoma de los lados volvía a estos formales. Lo que del lado de la infinita subjetividad significa predominio del carácter. Lo que un individuo es, lo sostiene “la mera subjetividad del carácter” y no ya “lo sustancial, lo en sí mismo legítimo, de su contenido”. El carácter es, en primer término, “firmeza formal”⁴²⁵. El carácter es aquella individualidad que estriba en sí misma, permaneciendo fiel a sí mismo, que todo “lo extrae de forma enteramente inmediata, sin más reflexión ulterior, de su propia naturaleza determinada”⁴²⁶. Tal será para Hegel lo que ocurra con los personajes de Shakespeare. El carácter es también su particularidad hasta su autodestrucción; no sólo de algo que se desarrolla en relación con la acción del individuo, sino que es al mismo tiempo “un devenir interno, un desarrollo del carácter mismo en su precipitación, embrutecimiento, naufragio o fatiga”⁴²⁷ (Hegel piensa aquí en Macbeth). El carácter es lo que “es así”; lo que toma la contingencia por fin y cuya individualidad no encuentra reconciliación objetiva alguna. En segundo término, el carácter es “totalidad interna y no desarrollada”, vale decir, en la medida en que radica en la interioridad puede llegar a identificarse con la falta de logro, sea como “carencia de figura”, “ausencia de exteriorización y de desenvolvimiento”, es decir, acción que tiene el brillo del relámpago, sea también como “riqueza interna del ánimo” que se profundiza y se plenifica en “escasa exteriorización”, sea finalmente como ánimo sobrecogido “en un determinado punto de su mundo interno”. Hegel identifica artísticamente este modo de representación con cierto

⁴²⁴ *Op. cit.*, p.422.

⁴²⁵ *Op. cit.*, p. 423.

⁴²⁶ *Op. cit.*, p.424.

⁴²⁷ *Op. cit.*, p.425.

regreso tardío a lo simbólico, pues si bien no ofrece claridad de lo interno, sino tan sólo “un signo y una alusión”, se trata ahora ya no de una exteriorización abstracta, sino de “una exteriorización cuyo interior es precisamente este ánimo subjetivo, vivo, efectivamente real”⁴²⁸. De las canciones populares alemanas a Goethe, este último aquí el “maestro de las descripciones simbólicas”. Pero también Shakespeare. Y en el humor Hippel antes que, y a diferencia de, Jean Paul. Al final una visión sustancial de lo que se representa artísticamente: “lo que los impulsa a lo que hacen es casi sólo el infortunio de las coyunturas, la colisión de su situación”⁴²⁹.

Ahora bien, lo que del lado de la forma externa, la formalidad va a significar “aventurerismo”⁴³⁰, vale decir, el conjunto de coyunturas y situaciones que estimulan el carácter, lo que “lo interno asume dentro de la realidad efectiva concreta”⁴³¹. Si en lo romántico lo externo es lo separado de lo interno, por lo que aquel de desenvuelve sin coto, en permanente contingencia y alteración, al ánimo le es “indiferente a qué coyunturas dirigirse como contingente es cuales se le ofrecen”⁴³², la relación con sus obras no es más que para hacerse valer “sólo en general y obrar proezas”⁴³³. La otrora desdivinización de la naturaleza afecta ahora al carácter actuante cuyos fines contingentes no se funden con un mundo igualmente contingente. Aunque el espíritu se halle reconciliado en sí mismo con lo absoluto el presente momento está marcada por lo aventurero de “la forma de los sucesos y de las acciones”⁴³⁴. Y si incluso se representen fines en sí mismos, el aspecto de la realización efectiva permanece libre y abandonado a su contingencia. Lo aventurero está en primer lugar vinculado a “las cruzadas”, donde si bien el espíritu romántico debía abocarse a “una obra absoluta”, a la propagación cristiana, a la activación espiritual de la comunidad, vale decir, debía obtener lo interno y espiritual, pero no hacía otra cosa que “perseguir lo meramente externo. En esta *discordancia* el conjunto “se dispersa, se descompone en aventuras, derrotas, variopintas contingencias, y los resultados no se corresponden con los

⁴²⁸ *Op. cit.*, p. 427.

⁴²⁹ *Op. cit.*, p.429.

⁴³⁰ *Op. cit.*, p. 430.

⁴³¹ *Op. cit.*, p.430.

⁴³² *Ibíd.*

⁴³³ *Ibíd.*

⁴³⁴ *Ibíd.*

medios y los enormes dispositivos. En efecto, el fin mismo se supera con su ejecución"⁴³⁵. Pero también está vinculado, en segundo término, a lo que en la Divina Comedia se representa como la "obra superior" que "cada hombre debe consumir en sí mismo, su vida, por la que se determina su propio destino"⁴³⁶, sin prescindir del aventurerismo en la medida en que la obra que es, de absolución y condena, "accede a la representación no sólo en y para sí en su universalidad, sino como consumada en su casi incalculable número de singulares..."⁴³⁷. Finalmente, en tercer lugar, representado por la búsqueda deliberada de la aventura. En una implícita pero clara alusión al *Quijote* de Cervantes, este es el momento en que la subjetividad es presa de la total contingencia y ya carece de todo criterio para lo que deba ser o no el contenido, careciendo asimismo de toda pauta. Tras lo cual se da el paso de las contingencias de los fines y de las colisiones a su comicidad. El formalismo del carácter llegando a su máxima expresión. La contingencia atraviesa todo: las coyunturas en que se actúa como el ánimo en su aspecto volitivo; también unilateralidad de las figuras individuales. En cuanto a su contenido: lo contingente aparece ligado al carácter o al fracaso a partir de colisiones ligadas externamente. El aventurerismo se muestra entonces "como un mundo de vicisitudes y destinos que se desenvuelven en sí mismo y por tanto cómico"⁴³⁸. En primer término Ariosto y lo fabuloso: el tratamiento cómico de la caballería es todavía la capacidad de subrayar lo noble y lo grande de la caballería. Pero en segundo lugar, y ahora explícitamente, Cervantes y lo novelesco: aparece la caballería como desatino, signado por "la cómica contradicción entre un mundo intelectual y un ánimo aislado"⁴³⁹; la comicidad llega hasta la aberración, al punto que la obra es "una caricatura de la caballería romántica, una verdadera ironía de principio a fin"⁴⁴⁰. Por lo que, en tercer lugar, no hay más que elegir a Shakespeare contra Cervantes. Luego, contra la novela moderna. Por ello, es que, finalmente, y bajo lo novelesco, cuando la contingencia exterior ha devenido un orden estable, y el arte no ha hecho otra cosa que producir lo ya ahí vulgar.

⁴³⁵ *Op. cit.*, p.431.

⁴³⁶ *Op. cit.*, p.432.

⁴³⁷ *Ibíd.*

⁴³⁸ *Op. cit.*, p.433.

⁴³⁹ *Op. cit.*, p.434.

⁴⁴⁰ *Ibíd.*

Se habría dado así el *paso final* a la “representación de la realidad efectiva vulgar como tal, a la representación de los objetos tal cual son ahí en su contingente singularidad y la peculiaridad de ésta, y tiene ahora el interés de transformar este ser-ahí en apariencia mediante la destreza del arte; por otra parte, muda por el contrario en la perfecta contingencia subjetiva de la aprehensión y la representación, en el humor como el trastrueque y la disolución de toda la objetualidad y la realidad mediante el ingenio y el juego del enfoque subjetivo, y termina con el poder productivo de la subjetividad sobre todo contenido y toda forma”⁴⁴¹. Enseguida tendremos que hacer el recuento de este *paso final del arte*, en el que destacaremos la preponderancia del enfoque subjetivo hasta el punto en que sea lo subjetivo mismo lo puesto en juego. En medio de una cultura reflexiva que hace época, el arte, de acuerdo a la afectiva realización de su concepto, se verá retroceder estéticamente a un tipo de impotencia productiva que ya, definitivamente, no puede ni rendirle tributo al arte ni a la reflexión. Llegado a este punto, el arte no hace otra cosa que repetir con una maquinalidad incontenible el signo que, como arte clásico habría sido, y que *ahora* como signo, ya no puede ser.

⁴⁴¹ *Op. cit.*, p.423.

Capítulo 2. Modernidad, maquinabilidad y precipitación.

a) El *punto* de la disolución.

Ahora, quiere decir, que estaríamos "ahora" en condiciones de "establecer" con mayor precisión el "punto" en que la reiteración hostil, que era "en sí ya el principio de disolución del arte clásico", *aparece como disolución*. Y esto, en primer término, porque premunidos ya del objeto ideal del arte según su concepto, a cuya constitución habríamos asistido tras la disolución del arte simbólico y a cuya disolución habríamos asistido también ya en el propio dominio del arte clásico, contamos desde (ese) ya con el cada vez más nítido reconocimiento de dicha disolución a través de la efectiva reiteración hostil de su concepto. Por lo que, en segundo término, no debemos soslayar el hecho de que *el aparecer de la disolución como tal* se deja ver *en el tiempo y con el tiempo*. Cuando Hegel dice, al comienzo de la parte denominada "La disolución de la forma artística romántica"⁴⁴², que lo "último que todavía tenemos *ahora* que establecer con mayor precisión es el *punto* en que lo romántico, puesto que *en sí es ya* el principio de la disolución del ideal clásico, deja en efecto aparecer *ahora* esta disolución como disolución"⁴⁴³, Hegel está señalando una muy estrecha ligazón entre el espacio y el tiempo. En efecto, ¿qué sucede cuando, un *punto*, y uno bien preciso, deja aparecer un *ahora*? Se tratará, sin duda, de un relevo del espacio por el tiempo. Precisamente a propósito del punto⁴⁴⁴. Pero, ¿no se ha hecho notar a este respecto que cuando esto sucede el espacio es ya desde el comienzo el tiempo? Lo que implica que, desde entonces, es solamente *con tardanza* que se puede plantear *la cuestión* del tiempo⁴⁴⁵. Y si este

⁴⁴² Op cit., pp. 423

⁴⁴³ Op cit., p. 435. Las cursivas son nuestras.

⁴⁴⁴ Cfr. Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, § 82. "Todo punto puesto para sí 'es' un punto en el ahora". En Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago, 1998.

⁴⁴⁵ "De una cierta manera es siempre demasiado tarde para plantear la cuestión del tiempo. Este ya ha aparecido. El ya-no-ser y el ser-todavía que relacionaban la línea con el punto y la superficie con la línea, esta negatividad en la estructura de la *Aufhebung* producía la verdad de la determinación anterior, era ya el tiempo. Negación actuante en el espacio o como espacio, negación espacial del espacio, el tiempo es la verdad del espacio. En tanto que es, es decir, que deviene y se produce, que se manifiesta en su esencia, en tanto que se espacia al relacionarse consigo, es decir, negándose, el espacio es (el) tiempo. Se temporaliza, se relaciona a sí y se mediatiza como tiempo. El tiempo es espaciamiento. Es la relación a sí del espacio, su para-sí. 'No obstante, la negatividad que, en tanto punto, se refiere al espacio y desarrolla en él sus determinaciones

relevo entraña una cierta *precipitación* del tiempo, ¿cómo establecer la puntualidad del punto, no ya sólo su pasar sino también su estancia? En otras palabras, ¿cómo se las va arreglar Hegel para establecer “con mayor precisión” el *punto* en que lo romántico deja aparecer ahora la disolución como disolución?

Se le puede ver a Hegel desarrollando un movimiento inverso pero complementario a la temporalización del espacio, a saber, el de la espacialización del tiempo. Dándole espacio al tiempo, invirtiendo tiempo en el espacio, Hegel logrará recuperar un tiempo más valorizado, el cual ya no irá a parar en los depósitos del arte sino de la filosofía. Y no procederíamos *nosotros* de otra manera si lográsemos hacer la *identificación* de la puntualidad, pues al lograrlo no lo haríamos más que *a expensas* del espacio. En la medida en que sea sólo un yo quien hace el reconocimiento, este reconocimiento no sería hecho más que *con* el tiempo⁴⁴⁶. Lo que también, al mismo tiempo, sería *con* el espacio. Esta es la dificultad.

En efecto, ¿no dice Hegel acaso que un *yo* es lo que nadie en particular puede decir? Esto en la *Enciclopedia*, de la que Paul de Man, como se sabe, ha sacado mucho⁴⁴⁷. Algo más que inspirados aquí por los hallazgos de Paul de Man, pero sin poder todavía prestarle la atención que merece a cada una de sus implicancias, ante todo por razones que tienen que ver con los límites que nos hemos dado en este trabajo, quisiéramos señalar que esta dificultad de decir yo no es otra cosa que la dificultad del *signo* como obra del pensamiento⁴⁴⁸. Lo que quiere decir, en primer término, que exteriorizándose, la inteligencia

como línea y superficie, es, en la esfera del ser-fuera-de-sí, igualmente *para sí*, y sus determinaciones también (a saber, en el ser-para-sí de la negatividad...). Así puesta para-sí, es el tiempo' (& 257). El tiempo *relevo* al espacio”. Cfr. Jacques Derrida, "Ousia y Gramme", en *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, p. 76. Traducción parcialmente modificada.

⁴⁴⁶ El tiempo tendrá siempre la forma de un yo, pero de un yo igual a sí mismo y cuya presencia en el tiempo no es la de un ahora finito. Dice Hegel en el § 258 de la *Enciclopedia*: “el tiempo es el mismo principio que el Yo = Yo de la conciencia pura de sí” (G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, *op. cit.*, p. 316). Pasaje que Derrida pone en paralelo con aquel § 34 de *Kant y el problema de la metafísica* de Heidegger: “el tiempo como afección pura de sí-mismo (*Selbstaffektion*) y el carácter temporal del sí-mismo (*Selbst*)”. Allí mismo: “El tiempo y el ‘yo pienso’ no se sostienen ya uno frente al otro sobre el modo de la incompatibilidad y de lo heterogéneo, son lo mismo. Gracias al radicalismo con el cual, en su fundamentación de la metafísica, por vez primera sometió a la explicación trascendental tanto el tiempo por sí mismo como el “yo pienso” por sí mismo, ¿Kant reunió los dos en su mismidad originaria (*ursprüngliche Selbstigkeit*) -sin que ésta, ciertamente, fuese ella misma expresamente y en tanto que tal, visible para él?”. En Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 78. Traducción parcialmente modificada.

⁴⁴⁷ Ver a este respecto: Paul de Man. “Signo y símbolo en la *Estética* de Hegel”, en *La ideología estética*, *op. cit.*

⁴⁴⁸ Luego de decir que “siendo el *lenguaje* la obra del pensamiento, nada se puede decir con él que no sea universal”, va a decir Hegel: “Igualmente, cuando digo 'yo', quiero decirme a mí en cuanto soy 'este' que

es *producción de intuición*. Y que, dado que esto lo hace en la fantasía, ésta es "productora de signos". Dirá Hegel enseguida: "La fantasía es el punto medio [*Mittelpunkt*] en el cual lo universal y el ser, lo propio y lo ser hallado, lo interior y lo exterior están perfectamente unidos en una sola cosa"⁴⁴⁹. Que la producción fantástica del signo pueda ser producción de intuición y no ya simple exteriorización, una expresión de un contenido interior, quiere decir que *en la instancia del signo* se cruzan todos los rasgos conceptuales opuestos: espontaneidad y receptividad, productividad y pasividad, lo interior y lo exterior, lo inteligible y lo sensible, etc. Sería éste un punto de vista kantiano asumido por Hegel en lo que liga su imaginación productiva a la imaginación trascendental⁴⁵⁰. Ahora bien, porque el signo es la instancia en que ocurre esto, todas "las operaciones de conceptos se reúnen, se resumen y se precipitan en él", cuestión de la que, si se sigue a Jacques Derrida en este punto, se puede concluir que el signo es la dialéctica o la dialecticidad misma. En efecto, Derrida se va a preguntar: "¿Es la dialecticidad en sí misma? ¿La dialéctica es la resolución del signo en el horizonte del no-signo, de la presencia más allá del signo?"⁴⁵¹. Observará enseguida que aunque unidad fantástica o *punto medio* en el que convergen los opuestos (punto medio a la vez como elemento, como *medium* y como lugar de paso entre los opuestos), Hegel no retendrá la implícita extensión de la operación del signo, sino que lo remitirá a un puro momento semiótico, como un momento del concepto. Todo lo cual quiere decir que aunque el signo, como horizonte del no signo, pueda ser como poder de la imaginación la dialecticidad misma, Hegel no obstante lo va a comprender dentro de ésta como uno de sus momentos. La implícita posibilidad de extender su operación queda así latente. Tal es la latencia del punto medio en que se precipitan todos los pasos. Vale decir, aquí también, el tiempo.

Pero, entonces y en segundo lugar, que el signo sea obra del pensamiento significa también que el signo "es una cierta intuición inmediata que representa un contenido enteramente otro que aquel que tiene de suyo; es [como] la pirámide en la cual se ha

excluye a todos los demás; pero lo que [efectivamente] digo es todos y cualquiera, digo [un] yo que [como todos los yos] excluye a todos los otros". G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, *op. cit.*, § 20, pp. 128s.

⁴⁴⁹ *Op. cit.*, p.498s.

⁴⁵⁰ Cfr. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁵¹ *Ibíd.*

colocado un alma extraña y la cobija. El signo es distinto del símbolo"⁴⁵². Más arriba, en la segunda parte de este trabajo, mostrábamos que el símbolo era "ante todo un signo" y que, no obstante ello, no podía ser considerado como un "mero signo", de lo que, ahora, aquí sí se trata. Pero también mostrábamos, ya en el arte simbólico, que la pirámide egipcia era la cara visible o significante del lo invisible o del significado del alma que cobijaba, con lo que se relacionaba como un cristal⁴⁵³. Que no se trate ahora del símbolo sino del signo, quiere decir que "el contenido propio de la intuición y el contenido del que ella es signo", nada tienen que ver. Como productora de signos y ya no de símbolos, la inteligencia es *más libre, más arbitraria*, en el uso de la intuición. Por ello es que Hegel va a abogar por un vínculo sistemático del signo y del lenguaje con la lógica⁴⁵⁴. Tras esto, la determinación hegeliana del verdadero lugar del signo: "el de la inteligencia que, en tanto intuitiva, genera la forma del tiempo y del espacio, pero que aparece asumiendo el contenido sensible y dando forma icónica a representaciones partiendo de este material; desde ella misma da ahora a sus representaciones autosuficientes una existencia determinada, espacio y tiempo llenos, *utiliza* la intuición como cosa *suya*, cancela su contenido inmediato y peculiar, y le da otro contenido hasta [hacerlo] significación y alma"⁴⁵⁵. Así, independiente, utilizando la intuición como cosa suya, la inteligencia es también la "memoria productiva". Y como tiempo, que niega el espacio de la intuición, el signo es un ser puesto por la inteligencia a partir del espacio.

Por lo que, en tercer lugar, el signo en el que la inteligencia se hallará a sí misma, el signo más racional, será la palabra o signo hablado. Si la inteligencia, como lo hará ver Derrida, es "el nombre de este poder que produce un signo negando la espacialidad sensible de la intuición. Es el relevo de la intuición espacial"⁴⁵⁶; si el relevo del espacio es el tiempo, el signo como tiempo ("la esencia teleológica del signo como relevo de la intuición sensible-espacial será el signo como tiempo, el signo en el elemento de la temporalización"⁴⁵⁷); entonces la "sustancia significante" que, más que otras, puede producirse como tiempo es el

⁴⁵² G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, *op. cit.*, § 458, p. 499.

⁴⁵³ Ver segunda parte, nota 94.

⁴⁵⁴ Cfr. G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, *op. cit.*, § 458, p. 500.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*

⁴⁵⁶ Cfr. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*

sonido fónico, la voz⁴⁵⁸. Y si decimos aquí, "más que otra", es por haber reconocido ya otro tipo de signo, el símbolo, por ejemplo, en su variedad de expresiones (de las más inconscientes a las más conscientes), pero también, de otras que apenas hemos mencionado, las que discurren a través de una *idealidad física* más o menos dialécticamente relevantes⁴⁵⁹. Visto desde el signo considerado, vale decir, desde el punto de vista de la sustancia dialécticamente más significativa, esto es, conceptualmente más relevante, la forma artística romántica presentará tres sustancias significantes progresivamente más ideales: la pintura (en la pintura), el sonido (en la música) y el signo hablado (en la poesía). Esta última será el arte que para Hegel lleva la marca de lo romántico. Marca cuyo sentido es el de una subjetividad que se ha profundizado, al punto que la poesía, cuya representación (*Darstellung*) es la "comunicación al espíritu del espíritu creador en su propio ámbito, debe emplear el material sensible de su revelación sólo como mero medio de comunicación y por tanto *degradarlo a un signo carente para sí de significado*"⁴⁶⁰.

Pero ahora bien, que finalmente el signo venga a servir de sustancia significativa del arte romántico por antonomasia, a saber la poesía, entraña la doble señal de un arte que se desenvuelve todavía en el límite de su concepto, como también un arte que ya ha atravesado hacia el límite del concepto. Del símbolo al signo la idea sensible deviene sensibilidad ideal, sensibilidad formal o sensibilidad insensible. Y si ambos son lo que son en cuanto pensados por el concepto, lo que son, es ya sin lenguaje, la cosa misma. Pero si retomamos lo que dijimos más arriba, podríamos decir aquí que el signo es *un medio* en el que se cruzan tanto lo sensible como la reflexividad, tanto el arte como la filosofía. Y también sería un lugar de cruce del signo y del concepto, si no fuera que Hegel ha previsto el paso del signo, o del medio, hacia un concepto que, pasando por el medio o signo, no sea ya signo.

⁴⁵⁸ Hegel va a hacer la diferencia, en favor del lenguaje de signos fónicos, al hablar de otros lenguajes cuyos signos resultan menos relevantes, así las escrituras no alfabéticas, los caracteres matemáticos y, en general, todos aquellos signos que resisten la interiorización dialéctica. Cfr. G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, *op. cit.*, § 458, p. 500ss. También, Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, p. 124ss.

⁴⁵⁹ Usamos la expresión derridiana "idealidad física" para señalar precisamente *aquello que se anuncia ya* en la naturaleza como *lo que va a aparecer después* y como idealidad propiamente tal: "el espíritu -dice Derrida- se oculta fuera de sí en la materia sensible; y lo hace según modos, grados, un devenir, una jerarquía específicos. Se debe entender en el interior de esta teleología el concepto, decisivo aquí, de idealidad física". Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁶⁰ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 582. Las cursivas son nuestras.

Si Hegel no releva dialécticamente a este medio del que sabemos ya borra todos los opuestos; si no borrara el signo de cuyo medio necesita para borrarlo conceptualmente; si no hace del medio un puro *medio para*; entonces el concepto de arte que la filosofía del arte se ha dado *estéticamente* coincidiría *conceptualmente* con el arte que se ha dado efectivamente. Si el signo produce la intuición maquinalmente, vale decir, si lo efectivo del arte es también producción reflexiva (estética) del arte, entonces no habría manera de establecer *en qué punto* ya no hay arte. Sólo si la maquinalidad del signo es separable de su eficacia sintética, se puede separar la mera repetición de lo que sería su efectividad. Lo que equivale a cierta precipitación del tiempo del arte: si a la modernidad le corresponde preferentemente la repetición, entonces ella constituye *el punto en el que se sabe ya* de la disolución del enlace correspondiente al concepto del arte. Como saber del punto, el tiempo del arte moderno no es más que un tiempo suplementario, un tiempo sin tiempo de un concepto en el punto más acelerado de su disolución. Bajo el predominio maquinal del signo, el arte es *suspendido* como arte, sobre el fondo de un signo que, como arte, todavía no se ha mostrado como tal. Todo lo cual hace sospechar que si la *epokhé* hegeliana del arte moderno es lo que finalmente hace aparecer al arte como arte, es quizá porque el predominio maquinal del signo no es sólo la condición de su disolución conceptual, sino también la condición de su existencia.

Una memoria quizá menos profunda, pero sin duda más secreta, despunta en el dominio incierto de esta latencia.

b) Arte y maquinalidad.

Si Hegel va a considerar que los tiempos del arte ya no corren, es que los tiempos que corren lo son de la formalidad del signo. Todo lo que ha sido dicho hasta aquí sobre la formalidad de los lados del arte, pasando por la puntualización subjetiva, el carácter, la contingencia y la arbitrariedad, pero también pasando por lo caballeresco, por el aventurerismo, por la comicidad y lo novelesco, es un proceso en que destaca la subjetividad individual tan preponderante como la vida prosaica en la que se haya envuelta. Si tal proceso está, además, para Hegel indisolublemente ligado a la poesía, incluso a cierto

retorno al símbolo bajo las condiciones de la hostilidad que hasta ahora se han expuesto, no es ya sólo porque el arte ha devenido, como poesía, un arte del lenguaje o del signo, sino que el arte mismo, como poesía, ha devenido signo, vale decir, representación de un mundo dado que el arte, lejos de limitarse a reproducir, produciría sin límite ni contención en la misma medida en que se produce a sí mismo⁴⁶¹.

Ya sabemos cual es el objeto del arte según su concepto: aquel en el que se verifica una completa compenetración entre concepto y apariencia sensible. Si el concepto de lo bello es “la apariencia sensible de la idea”, entonces esta idea sólo se realiza plenamente allí donde la forma de lo bello, que incluye forma y figura externas, permanece adherida íntimamente al material sensible. Por lo mismo, cuando tiene lugar “la cabal contingencia y exterioridad del material de que se sirve y configura la actividad artística”, se puede esperar la disolución de su concepto. Del concepto del *arte*, no del concepto *propriamente tal*. Esta es una distinción capital. De un lado, para entender con qué estado del concepto se cierra, históricamente, el concepto de arte. Y esto no meramente visto ya desde su clausura y en cierto modo desde fuera de su límite externo, es decir de la filosofía, y por lo cual tiene lugar la estética, sino también y sobre todo, desde fuera de su límite interno, allí donde el arte, por querer alcanzar la plenitud de su concepto, en la *poesía* genera una separación dentro del lenguaje de palabras, a saber, entre el significado y el mero signo. Por esta separación el arte puede internarse retraídamente en lo prosaico. Al punto que puede verse a sí mismo produciéndose como eso mismo.

Ahora bien, como representación sensible, el concepto de arte se deja ver desde su contenido. Sabemos que es por este contenido que el arte accede a su concepto. Pero siempre como el contenido de una forma sensible. Por eso, toda vicisitud del concepto del arte le acontece al contenido de una forma, la que incluye además la materia y la forma

⁴⁶¹ Es cierto, como va a decir Veronique Fabbri (cfr. *op. cit.*), que el signo, en su especificidad de signo, tendrá un valor de medio exterior para la expresión poética, por lo que Hegel hará desaparecer su materialidad como "insignificante". Sin embargo, y aunque se pueda intentar mostrar que Hegel no podrá prescindir de la "unidad significante" del ritmo, creemos que si hay algún problema en el recurso hegeliano al signo, éste consiste menos en que sea concebido como un "soporte material" que habría de borrarse ante el formarse independiente de la representación, que el que dicho soporte material sea concebido a la vez como "mero signo" y como aquello que como tal puede mostrarse reacio a ser borrado. Dicho de otra manera: nos parece más decisivo, sino más incisivo, el hecho que Hegel requiera el "mero signo" para borrarlo y que lo que requiere pueda deberse al funcionamiento mismo del signo.

externas. En este entendido, el camino hacia la disolución de la forma artística pasa por el momento de su pleno concepto, a saber por el pleno cumplimiento objetivo del contenido de la forma. Momento, que ya hemos conocido como el de la forma artística clásica, de la plena realización del concepto del arte en la medida en que lo externo es la propia figura de lo interno, lo sensible es en cierto modo la idea. Tras lo cual, tiene lugar la forma artística romántica que es en general la expresión del retraimiento de la subjetividad, por el cual el contenido de lo externo se mueve para sí conservándose según su propia peculiaridad y particularidad. Ahora bien, sólo cuando dicho retraimiento subjetivo se convierte en la *intimidad subjetiva del ánimo* y esta se vuelve un momento esencial de la representación, resulta enteramente indiferente (“de igual contingencia”) que el ánimo se acomode a tal o cual contenido determinado de la realidad efectiva externa y del mundo espiritual. Sucede entonces que “lo interno romántico” puede mostrarse “en todas las coyunturas”, pues lo buscado no es más que instancia de la configuración subjetiva, su exteriorización y su modo de asimilación. Así ya no se busca “un contenido objetivo válido en y para sí”. “En las representaciones del arte romántico tiene por tanto lugar todo, todas las esferas vitales y todos los fenómenos, lo máximo y lo mínimo, lo supremo y lo ínfimo, lo ético, lo no ético y el mal; y particularmente el arte, cuanto más se mundaniza, más se instala en las finitudes del mundo, más afición les toma, más les confiere perfecta validez, más a gusto se encuentra el artista cuando las representa como son”⁴⁶².

A medida que el principio de subjetividad se vuelve más íntimo, más retraído sobre sí, el contenido de lo externo se encamina, indiscriminadamente, hacia lo externo. Luego, porque una contingencia de los objetos accede a la representación, una cierta historicidad sin límite parece abrirse en medio del objeto. Y aunque suceda que se trata de buscar un contenido en sí mismo más importante, la *autonomía* del mismo *precipita la desintegración* del arte romántico. Considerado a partir del ideal, comparece en el arte una *objetividad prosaica* en “alterabilidad y finita caducidad”. Asimismo, una *unilateralidad* subjetiva reclama sus derechos y poder sobre toda la realidad efectiva, “y no deja nada en su conexión habitual y su validez que tiene para la conciencia ordinaria, y sólo se satisface en la medida en que todo lo que es introducido en éste ámbito se evidencia en sí mismo como disoluble y, para la

⁴⁶² G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit., p. 436.

intuición y el sentimiento, disuelto por la figura y la posición que le dan la opinión, el capricho y la genialidad subjetivos”⁴⁶³. El otrora ideal objeto del arte da paso a un objeto que vive la doble tracción de una realidad común y exterior que la reclama y de una subjetividad cuyo capricho y voluntad interviene incesantemente sobre su ámbito.

De lado de sus *temas*, las obras de arte modernas parecen ya no responder a este nombre. Ellos se extienden al infinito. No toman ya por contenido “lo en sí mismo necesario, cuyo recinto es en sí cerrado”, sino “en general lo incalculablemente cambiante en la objetividad externa”⁴⁶⁴. Esto visto, claro está, desde “el concepto de obra de arte propiamente dicha en el sentido del ideal, en las cuales se trata por una parte de un contenido en sí mismo no contingente y efímero, por otra parte del modo de configuración por entero correspondiente a tal contenido”⁴⁶⁵. De lado de la *actividad del artista*, sin embargo, las obras parecen cobrar valor. El talento artístico individual, procura permanecer fiel a la vida en sí sustancial de la naturaleza y a las configuraciones más contingentes del espíritu, de manera tal que tanto “mediante esta verdad tanto como mediante la destreza más digna de admiración de la representaciones”, vuelve a hacer “significativo lo para sí carente de significado mismo”⁴⁶⁶.

Poesía y pintura son aquí los lugares propicios para la representación de tales temas. Del lado de la poesía, Hegel menciona a “los franceses” (refiriéndose expresamente a Diderot, a la naturalidad y a la imitación de lo dado)⁴⁶⁷ y a los alemanes (por una parte a Goethe, Schiller, por otra parte a Kotzeube e Iffland), sin dejar de argumentar acerca de la necesidad de mantener, en este “giro hacia la realidad efectiva” por parte del arte, una relación con lo inmanente, autóctono, con la vida nacional del poeta y del público. Si bien por esta apropiación de lo familiar y cotidiano en desmedro de la belleza y de la idealidad, *se puede perder el impulso* que debería hacer posible tales representaciones. De lado de la pintura, Hegel hace hincapié en los logros que a este respecto allí se han realizado. Es el caso de la

⁴⁶³ *Ibíd.*

⁴⁶⁴ El arte romántico que es en general *retratista* se vuelve enteramente hacia la representación de retratos (en plástica, en la pintura y en la poesía) y a la imitación de la naturaleza en la diversidad de sus manifestación prosaica tomada para sí.

⁴⁶⁵ *Op. cit.*, p.437.

⁴⁶⁶ *Ibíd.* Ambas citas.

⁴⁶⁷ Por nuestra parte, hemos hallado en Diderot algo más que imitación. Ver *infra*, ANEXO 3: “Diderot y el objeto de arte. Aproximación al discurso del arte del siglo XVIII” (pp. 199-213).

pintura holandesa. De una manera historicista, Hegel menciona una serie de aspectos pertenecientes a los holandeses que justificarían la elección de sus objetos artísticos (*Kunstgegenstände*). “A ningún otro pueblo, en otras condiciones, se le habría ocurrido hacer de objetos como los que la pintura holandesa nos presenta el contenido primordial de obras de arte”⁴⁶⁸. Tras comenzar con una primera delimitación del sentido que se nos ofrece a partir del contenido del arte pictórico (sólo satisface a la intuición, no al ánimo ni al pensamiento) Hegel habla de la pintura y de saber pintar antes que saber representar imitativamente el objeto externo. Y esto porque enseguida va a decir que lo que debe atraernos de los cuadros holandeses “no es el contenido y su realidad, sino la apariencia enteramente carente de interés respecto al objeto”⁴⁶⁹. La imitación aparece como recortada en el cuadro mismo. La pintura holandesa, antes que dedicarse a imitar, hace que la apariencia le suministre a los objetos “el contenido propiamente dicho”. Aquí “el arte consiste particularmente en espiarle con fino sentido al mundo dado, en su vitalidad particular y no obstante concordante con las leyes universales de la apariencia, los rasgos momentáneos, de todo punto de vista mudables, de su existencia (concreta), y retener con fidelidad y verdad lo más fugaz”⁴⁷⁰. El arte fija o vuelve estática la apariencia efímera, yendo de este modo más allá. A diferencia del arte clásico que configura en su ideal sólo sustancial, este arte representa “un triunfo del arte sobre la caducidad en que lo sustancial se ve por así decir engañado respecto a su poder sobre lo contingente y fugaz”⁴⁷¹.

Pero las determinaciones del arte holandés no se resumen en sus objetos temáticos. Los *medios* de expresión “devienen para sí mismo fin, de modo que la destreza subjetiva (*subjektive Geschiklichkeit*) y su aplicación del medio artístico se elevan a tema objetivo de la obra de arte”⁴⁷². Lo que debía ser solo medio de expresión para un fin, se vuelve fin en sí. La maestría de los antiguos pintores holandeses en la producción de efectos mediante el

⁴⁶⁸ *Op. cit.*, p.348.

⁴⁶⁹ *Ibíd.* Como se sabe, al comienzo de su *Estética* Hegel no ha dejado de mostrar hastío por las imitaciones. Cfr. *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷⁰ “Un árbol, un paisaje son ya algo para sí fijo y permanente. Pero captar el destello del metal, el resplandor de un racimo iluminado, un rayo desmayado de la luna, del sol, una sonrisa, la expresión de un afecto anímico rápidamente esfumado, movimientos, posturas, gestos cómicos, esto sumamente pasajero y efímero, y hacerlo duradero para la intuición en su más plena vitalidad, es la difícil tarea de esta fase artística” (*Op. cit.*, p.439).

⁴⁷¹ Son mencionados tres pintores del siglo XVII: Adrien van Stande, David Teniers y Jan Steen.

⁴⁷² *Ibíd.*

color⁴⁷³, ha dado paso a “la recreación subjetiva de la exterioridad en el elemento sensible de los colores y la iluminación”⁴⁷⁴. Y esto con independencia del objeto mismo. De manera que la destreza subjetiva se revela objetiva mostrándose como la destreza de los medios mismos. En adelante los medios, por sí mismos, se vuelven capaces de producir una *objetualidad* (*Gegenständlichkeit*). A distancia del objeto, dándole en cierto modo la espalda, los medios mismos del arte producen al objeto. Una objetualidad en cierto modo *mediática* logra diferir y re-emplazar el motivo alojado en el objeto. En adelante son los propios medios los que le reservan un dominio propio a las producciones del arte. Haciendo arte con sus propios medios, el arte hace arte consigo mismo. Por esta lógica inmanente, diría Hegel que el arte y la obra se han vuelto reflexivos. Pero quizá también, sin que Hegel haga de ello su tema, esta lógica inmanente parece implicar la introducción de cierto *automatismo* de los medios, por cuyo *mecanismo* se precipita cierta *externalización* de aquellos y, acaso también cierta imposibilidad de su reflexividad.

Ahora bien, porque los medios están al servicio de la destreza subjetiva, Hegel *invierte* la dirección del asunto. Pese al protagonismo del medio, el arte debe poder seguir siendo medio de algo. Esta inversión tiene que ver entonces con que es “la nuda objetividad del artista mismo la que intenta mostrarse”⁴⁷⁵. No importando ya la configuración de una obra “para sí estable y basada en sí misma”, sino una producción que exhiba al sujeto creador. En la medida en que sea éste el protagonista, será el contenido del arte y nos los medios de representación externos lo que prevalezca. El arte por ello se convertirá en arte del capricho y del humor. En el límite, sin embargo, este despeje de los medios en favor de la subjetividad y su contenido no será suficiente para caracterizar el devenir del arte moderno. Todavía una cierta externalización objetiva del sujeto, y no ya simplemente “la nuda objetividad del artista mismo”, será indicadora de una cierta precipitación del objeto fuera del dominio de una conciencia ante la cual se enfrenta (sentido de *Gegenstand*). Se tratará entonces de un *objeto en general*, de su *mero nombre*, de una *etiqueta* o *rótulo*.

⁴⁷³ Hegel menciona a los antiguos pintores holandeses (entre los siglos XIV y XVI): Jan van Eyck, Hans Memling y Jan Scorel.

⁴⁷⁴ *Ibíd.*

⁴⁷⁵ *Ibíd.*

Pero, mientras tanto y en el proceso, paso de la pintura a la poesía: el humor, por el momento subjetivo. En este punto es “el artista mismo quien se introduce en el material”, de manera tal que “toda la autonomía de un contenido objetivo y la conexión de la figura, en sí firme, dada por la cosa”⁴⁷⁶, quede anulada en sí y la representación no resulte más que como un juego subjetivo con los objetos. Lo que en esta “deformación y subversión del material” se debe dejar ver es al autor mismo como su propio tema. Mas, no deja de ocurrir, sin embargo, que las expresiones del humor provocan una dispersión de la misma subjetividad que finalmente es recuperada en una intencionada extravagancia: “como si el sujeto se dejase ir al acaso de sus ocurrencias y bromas, que, puestas en fila sueltas se desvían a lo indeterminado y con frecuencia asocian lo más heterogéneo con intencionada extravagancia”⁴⁷⁷. Pero cuando se trata de hacer el ingenio subjetivo en medio de todas las cosas del mundo, no importando ya todo encadenamiento material, Hegel observa que “lo humorístico por así decir *retorna a lo simbólico*, donde significado y figura están igualmente separados”⁴⁷⁸, pero esta vez “es la mera subjetividad del poeta la que rige sobre el material así como sobre el significado, y los enfila en extraño orden”⁴⁷⁹. Haciendo alusión al proceso de constitución del arte que ya hemos conocido como forma simbólica, Hegel compara aquí la presente separación con aquella. Si dicha separación ha tenido lugar simbólicamente en relación con la pesadez y rigidez del objeto exterior, ahora, en cambio, tiene relación con el predominio del principio interior sobre el objeto exterior, que somete una y otra vez según su capricho e ingenio. Con este prevalecer y estar por encima por parte de la subjetividad del artista de su material y de su producción, dice Hegel que hemos “llegado a la conclusión del arte romántico, a la perspectiva de los tiempos más recientes”⁴⁸⁰.

Pero detengámonos en este *retorno a lo simbólico* por parte de la forma artística romántica. Pues, por una cara de sí mismo, este retorno tiene lugar de acuerdo a las determinidades propiamente históricas mediante las cuales es posible. Vale decir, en relación con medios de expresión artísticos específicamente modernos. En particular, en

⁴⁷⁶ *Op. cit.*, p.440.

⁴⁷⁷ *Ibíd.*

⁴⁷⁸ *Op. cit.*, pp. 440s. La cursiva es nuestra.

⁴⁷⁹ *Op. cit.*, p. 441.

⁴⁸⁰ *Ibíd.*

relación con el arte característico de la última fase de la forma artística romántica: la poesía. En este punto, vemos a Hegel preocupado por contener lo simbólico y evitar su propagación a toda la esfera artística. Lo que bien podrá entenderse como una reserva historicista en medio de un interés epocal de potenciar el arte a partir del dinamismo estético del símbolo⁴⁸¹. A este respecto, será Friedrich Schlegel quien para Hegel encarna ejemplarmente este interés: “Friedrich Schlegel, p. ej., afirmaba que en toda representación artística ha de buscarse una alegoría. En tal caso —observa Hegel— lo simbólico o alegórico se entiende de tal modo que a toda obra artística y a toda figura mitológica le sirve de base un pensamiento universal que, puesto entonces de relieve para sí, en su universalidad, debe ofrecer la explicación de lo que una tal obra, tal representación, significa propiamente hablando. Este modo de tratamiento se ha hecho igualmente muy habitual en los últimos tiempos”⁴⁸². Frente a esta “propagación de lo simbólico [*Verbreitung des Symbolischen*] a toda la esfera artística”, Hegel, por el contrario, aboga por “limitar expresamente el círculo de lo que en sí mismo se representa como símbolo propiamente dicho y ha de considerarse por tanto como simbólico”⁴⁸³. Como ya sabemos, la *tarea* y el *esfuerzo* de Hegel logra cristalizar allí donde lo simbólico queda circunscrito a tan sólo una de las tres formas del arte, a la primera de ellas o al momento oriental del arte como arte egipcio, tras lo cual tendrían lugar las formas artísticas clásica y romántica. En la *época* de la *disolución final* (de la “disolución como disolución”) de lo que Hegel llama “la forma artística romántica”, toda regresión artística estaría menos fundada que nunca. Por lo que, en lo que respecta a Friedrich Schlegel, no sucedería otra cosa que cierto implícito reenvío temporal de su ideario al primer estadio del arte o “arte simbólico”, vale decir, a lo que se habría disuelto tras el advenimiento de “la forma artística clásica”, momento de máxima realización del concepto de arte (occidental) y cuya declinación tiene lugar con el advenimiento del cristianismo bajo la “forma artística romántica”. Dicho de otro modo: el interés que para Hegel encarna Friedrich Schlegel no sólo corresponde a lo que tiene lugar con el arte egipcio, sino que acabó de tenerlo con el advenimiento del arte griego. En resumen: el interés que encarna en

⁴⁸¹ Ver a este respecto Paul de Man, *Visión y ceguera*, *op. cit.* También *La ideología estética*, *op. cit.*

⁴⁸² G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.* p. 231s.

⁴⁸³ *Ibid.*

primer lugar Friedrich Schlegel no sólo corresponde a lo que tiene lugar con el arte egipcio, sino que acabó de tenerlo con el advenimiento del arte griego.

Sin embargo, y por otra cara de esta cuestión, cabría preguntarse qué significado podría tener este retorno a lo simbólico, si a pesar de su intento de contención historicista, resulta que Hegel mismo pudiese estar inscrito en él. En la medida en que nuestro punto de vista aquí consistido en mostrar cierta inscripción semiológica del concepto del arte hegeliano, no hemos sugerido otra cosa que una tal inscripción⁴⁸⁴.

Insistamos ahora en los motivos hegelianos. Cuestión de época: el panorama ya no es favorable para el arte. La unidad del arte se ha perdido definitivamente: entre el significado y la figura y entre la subjetividad del artista y su contenido y obra. Hegel repasa su historia del arte, los pasos que ha debido seguir el espíritu: en Oriente “no encontrábamos aún el espíritu libre para sí mismo; todavía buscaba lo para él absoluto en lo natural y concebía por tanto lo natural como en sí mismo divino”⁴⁸⁵; luego, en Grecia, con el arte clásico los dioses griegos están “dotados todavía de la figura natural humana como de un momento afirmativo”⁴⁸⁶; finalmente, con el cristianismo, “el arte romántico profundizó el espíritu en su propia intimidad”⁴⁸⁷, manifestándose primero en el elemento mundano que era puesto de entrada como nulo, para luego devenir algo positivo y cobrar mayor validez.

Ahora bien, en primer lugar, estos pasos para Hegel son una condición que el artista no puede remontar. Éste, como todo hombre, es “hijo de su tiempo”, por lo que “tiene la tarea de elaborar el contenido esencial y la figura por tanto necesaria de aquél”⁴⁸⁸. Así en la medida en que el artista permanece inmediatamente entrelazado con una determinada concepción del mundo y religión, éste, tomándose en serio el contenido y la representación del mismo, hace que ese contenido resulte para él “lo infinito y verdadero de su propia consciencia, un contenido con el que vive según su subjetividad más interna en unidad

⁴⁸⁴ Con respecto al modo demaniano de concebir la inscripción de la *Estética* de Hegel en la problemática romántica del signo, destacamos aquí tanto el hecho de que De Man entiende a Hegel como el doble filosófico del romanticismo (cfr. “Retórica de la temporalidad”, en *Visión y ceguera*, *op. cit.*), como también el hecho de que entiende a la estética hegeliana como “teoría de la forma simbólica” (cfr. *La ideología estética*, *op. cit.*)

⁴⁸⁵ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.* p. 441.

⁴⁸⁶ *Ibíd.*

⁴⁸⁷ *Ibíd.*

⁴⁸⁸ *Op. cit.*, p.442

originaria, mientras que la figura en que lo expone es para él en cuanto artista el modo último, necesario, supremo, de llevarse a intuición lo absoluto y el alma de los objetos en general”⁴⁸⁹.

De lo dicho, se deja ver que el artista permanece preocupado por su contenido al punto que “sus invenciones no devienen un producto del arbitrio, sino que surgen en él, de él, de este suelo sustancial, de este fondo cuyo contenido no descansa hasta haber alcanzado por mediación del artista una figura individual adecuada a su concepto”⁴⁹⁰. No otra es la exigencia (*Die Forderung*) para el artista: “que el contenido constituya para él lo sustancial, la verdad más interna de su conciencia, y le dé la necesidad del modo de representación”⁴⁹¹. Como *ser natural* el artista permanece inmediatamente unido con su objeto, es idéntico con él y su destreza un talento. Bajo estas condiciones el arte se da en su integridad. Otra cosa sucedería, entonces, si la actividad del artista estuviera relacionada con “la actividad pura del concebir que se contrapone enteramente a su material y se une con éste en libres pensamientos, en el pensar puro”⁴⁹². Precisamente lo que ha venido a suceder en los tiempos más recientes.

En efecto, la posición asignada al arte en el curso de su desarrollo se ha alterado. El círculo sobre el cual se precomprendían y hallaban su sustancia las producciones del arte en arreglo a sus muy determinados contenidos epocales e históricos, son hechos *tabula rasa* en los tiempos en que al arte se ha inclinado decisivamente hacia la reflexión y la crítica. Ni material ni figura deben en adelante mantenerse sujetos a algún contenido determinado. No importando cual sea éste, lo que se impone es la destreza subjetiva del artista y su libertad para manipular el material que dispone. “De este modo, ahora el artista, cuyo talento y genio están para sí liberados de la anterior limitación a una forma artística determinada, tiene a su servicio y a su disposición cualquier forma así como cualquier material”⁴⁹³. Todo

⁴⁸⁹ *Ibíd.* En lo que respecta a este entrelazamiento inmediato con una determinada concepción del mundo (*weltanschauung*) y religión, hemos remitido ya a lo que con Jean-Luc Nancy puede significar para la estética de la *Estética* la temprana inteligencia hegeliana de la historicidad del arte (cfr. *Fenomenología del espíritu*, 1807) en aquel punto en que la apariencia artística, todavía entrevisto por Hegel en la esfera de la religión, como religión estética, *aparece ya* no dependiendo de ella y su contenido, sino que, como un bello fruto *ya* caído del árbol.

⁴⁹⁰ *Ibíd.*

⁴⁹¹ *Ibíd.*

⁴⁹² *Ibíd.*

⁴⁹³ *Op. cit.*, p.444

lo cual podría llevarnos a pensar que el arte parece haber llegado a un punto en que ya puede prescindir de la historia. Ahora bien, Hegel empieza por presentar esta nueva fase como algo inherente al efecto y al progreso del arte mismo “puesto que éste lleva a intuición objetual el material a él mismo inherente, en este camino mismo proporciona a cada paso una contribución a que se libere a sí mismo del contenido representado”⁴⁹⁴. Sin embargo, enseguida, cuando se afirma ya que ningún “contenido, ninguna forma es ya inmediatamente idéntica con la intimidad, con la *naturaleza*, la inconsciente [*benustlosen*] esencia sustancial del artista; todo material puede serle indiferente con tal que no contradiga la ley formal [*formellen Gesetz*] de ser en general bello y susceptible de tratamiento artístico”⁴⁹⁵, el arte aparece invadido por lo contingente y lo inconsciente, lo formal y lo disponible, de manera tal que el arte parece ya no querer traducir ningún contenido histórico preciso, sino tan sólo mantenerse en relación con lo enteramente contingente o lo universal.

Bajo estas condiciones deshistorizantes, parece que están dadas las condiciones para preguntar por una *historicidad* del arte. Lo que haremos enseguida. No sin antes señalar lo que Hegel entiende es el contenido y la forma peculiares de esta *fase* del arte.

Para Hegel la diversidad de las formas de arte consideradas, expresan universalmente “la verdad absoluta que el arte alcanza”, cuya particularidad depende de lo que para la conciencia vale como lo absoluto y su modo de configuración. Sucede así que, tras el arte simbólico y clásico, en el arte romántico lo divino es lo en y para sí objeto de arte. Sucede además que esto divino debía objetivarse y acceder desde sí al contenido mundano de la subjetividad como honor, amor, fidelidad e individualidad particular, hasta que finalmente, el humor “que sabía hacer vacilar y disolver toda determinidad, superó a su vez esta concreción con tal delimitación específica del contenido, e hizo que el arte se trascendiera a sí mismo”⁴⁹⁶. Pero este trascenderse no es otra cosa que su entera humanización. De manera tal que, en adelante el artista “extrae su contenido de él mismo y es el espíritu humano que se determina efectivamente a sí mismo, que considera, trama y expresa la infinitud de sus sentimientos y situaciones, al que nada que pueda devenir vivo en

⁴⁹⁴ *Op. cit.*, p.442.

⁴⁹⁵ *Op.cit.*, p.443.

⁴⁹⁶ *Op. cit.*, p.444.

el pecho humano le es ya extraño”⁴⁹⁷. Por esta libertad el artista rompe aquella inmanencia característica del desarrollo artístico y por el cual debe poder cumplir lo que corresponde a tal o cual fase. El artista ya no necesita representar “lo que está absolutamente a sus anchas en una de sus fases determinadas”, sino todo aquello que sea de su gusto. “La apariencia y el operar de lo imperecederamente humano en su más multilateral significado e infinita expansión es lo que en este depósito de situaciones y sentimientos humanos puede constituir ahora el contenido absoluto de nuestro arte”⁴⁹⁸.

Una vez que el arte no hace otra cosa que celebrar el predominio del presente, es posible que tenga lugar la posibilidad ilimitada de la representación. Y si este imperio temporal no resulta artísticamente objetable para Hegel, cabría hacer exigible todavía que su modo de tratamiento siga siendo artístico, esto es, bello y profundo. Por lo que el objeto de arte, en la *fase* disolutoria de su concepto, todavía será recuperable como arte, si es que como humor no se abandona a una *externalización* cuya expansión ya nada tenga que ver con él. Es por ello que como *compendio* (*Zusammenfassen*) de los extremos del arte romántico, Hegel se sirve todavía del material del arte perteneciente a la transición del arte simbólico al arte clásico para reconocer una forma analógica perteneciente a la forma romántica que vele por su contención dentro del arte. Este material es el *epigrama* que en dicha transición sigue a la imagen y a la comparación. “En aquellos modos de aprehensión –dice Hegel– lo principal era la disociación entre el significado interno y la figura externa, una escisión que fue parcialmente superada por la actividad subjetiva del artista y, particularmente en el epigrama, transformada lo más posible en la identificación”⁴⁹⁹. Ahora bien, puesto que el arte romántico ve progresar la escisión entre la interioridad y lo objetivo “hasta el punto de que debíamos llegar al exclusivo interés por la exterioridad contingente o por la subjetividad igualmente contingente”⁵⁰⁰, tiene lugar de un lado “una inmersión del ánimo en el objeto” y del otro “una intimación en el objeto, un humor por así decir objetivo”⁵⁰¹. Pero Hegel asegura enseguida la posibilidad artística de este humor objetivo, estableciendo su

⁴⁹⁷ *Ibíd.*

⁴⁹⁸ *Op. cit.*, p.445.

⁴⁹⁹ *Ibíd.*

⁵⁰⁰ *Ibíd.*

⁵⁰¹ *Ibíd.*

parcialidad, pero también avistando su salida del arte. “Pero una tal intimación sólo puede ser parcial y exteriorizarse sólo en el ámbito de una canción o sólo como parte de un todo mayor. Pues al expandirse y dentro de la objetividad ejecutarse, debería convertirse en acción y acontecimiento y en una representación objetiva de estos”⁵⁰². Momento en el cual el epigrama griego es contrapuesto como la ejemplaridad de un objeto poéticamente vivificado, y por lo mismo, enteramente distinto de la posibilidad de una “glosa del objeto” que no es más que “un mero nombrar, una etiqueta o un rótulo que sólo dice lo que es el objeto en general”⁵⁰³.

Más arriba anticipábamos que en el límite del arte del capricho y del humor, el despeje de los medios de expresión del arte en favor de la subjetividad y su contenido no resultaba suficiente para caracterizar el devenir del arte moderno. Todavía cierta *externalización objetiva de la subjetividad*, y no ya simplemente “la nuda objetividad del artista mismo”, habrá de ser indicadora de *una cierta precipitación del objeto fuera del dominio de una conciencia ante la cual se enfrenta* (sentido de *Gegenstand*). Este externalización del objeto del arte del humor, aquí entrevista como “humor objetivo”, puede ya no ser recuperable por ninguna profundidad, por ningún significado que pueda vivificar una tal representación. Pudiendo tratarse entonces ya de nada más que de un “objeto en general”, de un “mero nombre”, de una “etiqueta” o “rótulo”, el objeto de arte, aquí poético, *ya no logra constituirse desde un lenguaje de palabras que es también su medio*. Y esto porque siendo la poesía el arte a través del cual se precipita la disolución final del arte, la cuestión del *signo como signo*⁵⁰⁴ es el

⁵⁰² *Op. cit.*, pp.445-446.

⁵⁰³ *Op. cit.*, p.446.

⁵⁰⁴ En la poesía, va a decir Hegel que “el sonido articulado del órgano humano del habla es degradado a mero signo oral y sólo conserva por tanto el valor de ser una designación de representaciones para sí carentes de significado. Por eso el sonido en general se queda en un autónomo ser-ahí sensible que, en cuanto mero signo de sentimientos, representaciones y pensamientos, tiene su *exterioridad inmanente* a él mismo y objetividad precisamente en el hecho de que es sólo este signo. Pues la objetividad propiamente dicha de lo interno en cuanto interno no consiste en los sonidos y palabras sino en el hecho de que yo soy consciente de un pensamiento, de un sentimiento, etc., hago de ellos mi objeto y así los tengo ante mí en la representación o bien desarrollo lo que me implica un pensamiento, una representación, despliego las relaciones externas e internas del contenido de mis pensamientos, refiero ante sí las determinaciones particulares, etc. Ciertamente siempre pensamos en palabras sin por ello precisar sin embargo del habla efectivamente real. Por esta indiferencia de los sonidos del habla en cuanto sensibles frente al contenido espiritual de las representaciones, etc., para cuya comunicación son empleados, adquiere de nuevo aquí el sonido autonomía” (*Op. cit.*, p. 652). Y un poco más adelante: “Pero, ahora bien, lo que la poesía pierde en objetividad externa, puesto que, en la medida en que esto puede serle de algún modo permitido al arte, sabe dejar de lado su elemento sensible, lo

medio indispensable a través del cual tiene lugar a su vez la poesía y la reflexión. Sólo porque el “entendimiento reflexivo prolonga pues la negación de lo sensible ya efectuada en el signo verbal”⁵⁰⁵, es que el fin del arte es también filosofía.

El signo *anuda*, entonces, el arte y la filosofía. Lo que sucedería, en principio, sólo al final del arte y como *desenlace* del mismo. Pero tendríamos que preguntarnos por qué un nudo es aquí lo que desata. Y si, además, como hemos venido diciendo, el nudo es producido por la fantasía, no podríamos separar ya tan cómodamente el signo de la fantasía entendida como la "objetividad propiamente dicha de lo interno en cuanto interno"⁵⁰⁶. Sabemos ya, como lo dijimos mucho más arriba, que la fantasía o lo poético en sentido amplio requiere de una buena memoria. Pero también sabemos que ninguna recepción podrá dictarle a la imaginación su creatividad. Si el signo es ese *sensible insensible* en el que *secretamente* se produce la intuición, entonces es otra memoria la del arte. Una que no alcanza a recordar por qué el fin del arte comienza con la filosofía.

Todo podría consistir en dar una respuesta al problema de un nudo en que algo se desata. Respondiendo, por ejemplo, que una cosa así sucede cuando se trata de un nudo falso y todo es cuestión de saber tirar el lazo. Y si sucede que, sabiendo tirar el nudo, el nudo es lo que, ciego, no hace otra cosa que restarse a su desenlace, entonces quizá sea el nudo el que desate el saber.

gana en objetividad interna de las intuiciones y representaciones que el lenguaje poético le presta a la consciencia espiritual” (ibíd). O algo más adelante, al establecer lo que produce la diferencia esencial entre la música y poesía: "El espíritu extrae por tanto su contenido del sonido como tal y se revela mediante la palabra que ciertamente no abandonan por entero el elemento del sonido, pero lo rebajan a signo meramente externo de la comunicación". *Op. cit.*, p. 698.

⁵⁰⁵ Jean Hyppolite, *Lógica y existencia*, Herder, Barcelona, 1996, p.64.

⁵⁰⁶ G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre estética*, *op. cit.* p. 446.

CONCLUSIÓN

La dialéctica, la disolución dialéctica, concebida filosóficamente para disolver la unilateralidad, para reconciliar los lados en oposición, para superar las contradicciones, es también, por otro lado, la hostilidad. Hostilidad para con un arte regido bajo el principio de la subjetividad, en particular a partir del *punto* en que dicho principio ha alcanzado una tal reflexividad que el arte, no siendo ya distinto de los mismos medios reflexivos, se presenta todavía como arte. Por lo que pareciera querer retener dichos medios en una producción de la representación (*Darstellung*) a tal punto maquinal, que el arte no es ya ni propiamente sensible, ni propiamente representación ni propiamente concepto puro. Aunque esta maquinalidad no consista exactamente en lo que Hegel entiende por estética, pertenecería sin duda a su órbita.

No es estética porque, en primer término, Hegel identifica a ésta con "la ciencia del sentir" cuya transformación en disciplina filosófica la vincula con los sentimientos que las obras de arte debían producir⁵⁰⁷. Por lo que, en segundo término, la estética es lo que filosóficamente hace Kant, reteniendo en el plano subjetivo trascendental una experiencia del arte que, no obstante, demandaba una posición concreta de la idea, vale decir, un paso hacia el contenido. En este sentido, la dialéctica, como filosofía del arte, en la medida en que no consiste sino en la superación de un subjetivismo tal, no hace otra cosa que denunciar la hostilidad estética y anunciar la posibilidad de una reconciliación con el contenido real.

Pero, puesto que a la estética también pertenece la descendencia kantiana, vale decir, el movimiento romántico a través de Fichte, del que hemos sabido es para Hegel un Kant consecuente, el trascendentalismo estético no se ha limitado al plano filosófico, sino que se ha vuelto artista, por lo que en adelante lo estético detenta ahora el *contenido* del arte. O más exactamente: desde que la representación (*Vorstellung*) es también representación (*Darstellung*), la frontera entre la reflexión y el arte se ha vuelto difusa. Cabe en adelante hacer parte de una estetización que conduce la reflexión por un contenido cada vez más incontenible, agravando así la hostilidad en la descendencia kantiana, o cabe contener lo incontenible, a través de una filosofía del arte que se las tiene que ver desde entonces con algo que a ella misma le concierne y que aparece con viso de no dialectizable.

⁵⁰⁷ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit., p. 7.

Hegel, entonces, ahora del mismo lado, del lado del contenido, debe procurar contener lo que con los románticos se ha vuelto estéticamente incontenible. Debe deshacer ese nudo trascendental que, en la descendencia kantiana, enlaza representación (*Vorstellung*) y representación (*Darstellung*) de una manera tal que termina haciendo de él algo puramente maquinal. Lo que, entendido como estetización, es lo que va a representar para Hegel aquella hostilidad subjetiva característica de la ironía romántica, cuya obstinación la hace permanecer, como dice tempranamente la *Fenomenología del espíritu*, en la "negatividad infinita y absoluta"⁵⁰⁸. Pero, dicha estetización es también, como maquinalidad, lo que vuelve imposible al sujeto, incluso bajo el respecto de su autorreferencialidad. Cuestión que Hegel sólo va a entender como aquel nudo trascendental romántico que, en su autorreferencialidad, no hace otra cosa que liberar a un sujeto desatado.

Todo consistiría, desde entonces, en contener la estetización sobre la base de una contención de la maquinalidad del signo. Vale decir, en contener el contenido sin contención que de allí resulta, guardando, *en la forma* del arte (clásico), lo que bajo la forma romántica constituye su precipitación y degradación. En el caso de la ironía, esto va a significar oponer a la disolución irónica una disolución dialéctica. Y esto sería únicamente el caso si, dicha contención, no consistiera también en desanudar enteramente y en forma dialéctica el nudo trascendental del romanticismo. Todo lo cual es posible si, de un lado, se le asigna al concepto de signo un lugar funcional, identificable, dentro del sistema, y de otro, si tal asignación constituye la posibilidad de un funcionamiento general de la historia del arte a partir del signo.

Pero la hostilidad hegeliana sería sólo un envío teleológico y más general del signo, si no fuera que su hostilidad es también absoluta. Y es absoluta porque es la de un signo insumiso a la contención conceptual de su maquinalidad. Lo que querrá decir también que

⁵⁰⁸ Citado por Gonzalo Portales en Gonzalo Portales / Breno Onetto, *Poética de la infinitud*, *op. cit.*, p. 286. Esta obstinación subjetiva, según Portales, se vería desde "la conceptualidad hegeliana" como "subjetividad que se niega a salir de sí, que se resiste a la enajenación (*Entäußerung*) por miedo a perderse, olvidando en este comportamiento autorreferencial el hecho de que 'la fuerza del espíritu consiste [precisamente] en permanecer igual a sí mismo en su enajenación'". Pero además, dicha obstinación negativa de la ironía se presenta como un peligro desde que "en su actitud de 'aniquilación de todo lo objetivo' (*Nichtigkeit alles Objektiven*)", declara como "mera vanidad toda entidad no subjetiva, toda eticidad y todo aquello en sí lleno de contenido (*alles Sachlichen, Sittlichen, und in sich Gebaltvollen*)". Todo lo cual, como lo hará ver enseguida Portales, y bajo el respecto de su falta de seriedad, la ironía también habría de afectar, desestabilizadamente, la relación con el Estado

la maquinalidad será siempre lo que vuelva imposible un concepto posible de signo. Así, el signo es lo que en la *Estética* va a impedir que el ideal del arte se cierre sólo sobre sí mismo, haciendo que su cierre dependa del completo desarrollo de la falta de condiciones para su realización. Ahora, dado que este desarrollo es desde el comienzo suplementario y parece por ello no tener fin, el ideal del arte ha de poder realizarse entonces sobre la base de una anticipada suspensión de dicha suplementariedad. Esta suspensión *a priori* de las condiciones de las que depende la suspensión, es la que impide que la filosofía del arte hegeliana pueda hacer la ecuación entre el fin del arte y el arte. Pero también es lo que vuelve imposible que el intento por desprender al arte de su fin tenga al arte por fin. Siempre que al arte se le quiera uno y único, no se hará otra cosa que confiarlo a su fin. Esta sería una hostilidad puramente filosófica sobre el arte, de la que incluso una filosofía del fin del arte querría estar ya dispensada⁵⁰⁹, si no fuera que esta hostilidad que suspende anticipadamente toda suplementariedad, es lo que a su vez suspende toda posibilidad *filosófica* de suspender el arte. En este sentido, Hegel es también el enemigo de Hegel, es decir el romántico. Sólo que éste, a diferencia de aquel, no estará dispuesto a concederle un significado poético a dicha imposibilidad.

Al contrario, Hegel hará que la suspensión filosófica del arte sea la contrapartida de una filosofía plenamente asentada en su concepto. De manera que si el arte puede sobrevivir a la filosofía es sólo porque el arte no ha sido nunca filosófico. La contención del esteticismo es, a este respecto, una responsabilidad filosófica. Y, en verdad, tal contención liberaría la posibilidad histórica de un sujeto, digamos, serio, frente a uno lúdico e irresponsable, si no fuera que la maquinalidad del signo ya no admite la oposición entre lo serio y lo no serio, tampoco ya entre el arte y la filosofía o entre lo estético y la estética, pero tampoco ya la identificación entre ellos. La imaginación desatada del signo como la fantástica ligazón entre producción e intuición, sería quizá el desate de un *pensamiento de memoria*, del que Hegel, a su turno, va a decir en la *Enciclopedia* que es aquello en donde pensamos⁵¹⁰.

⁵⁰⁹ Piénsese en *Después del fin del arte* de Arthur Danto, por ejemplo. Cfr. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Buenos Aires, 1999.

⁵¹⁰ G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, *op. cit.*, p. 506.

Aunque difícilmente se le pueda ver a Hegel admitir este desate, con todas las consecuencias que podría tener para el pensamiento del arte, en particular en relación con la sentencia hegeliana acerca del arte como cosa del pasado⁵¹¹, se le podría observar, por ejemplo, si bien todavía muy dialécticamente contenido, en un André Breton, al momento en que intentando salvaguardar la integridad del objeto surrealista, expone la situación surrealista del objeto apelando a la estética hegeliana⁵¹². Ahora bien, esta apelación, aquí en particular al pensamiento hegeliano de la poesía, comienza con un ejemplo de una tal salvaguarda, una cierta iniciativa de Man Ray que consiste en poner un signo distintivo externo, sea una etiqueta, un sello o un timbre, a los objetos surrealistas; una marca inimitable e indeleble, cuya eficacia no escatima Breton por el hecho de que Man Ray le haya dado forma con “finísimo humorismo”, pero advirtiendo enseguida que en el supuesto de que tal idea fuera practicable, habría que apartar toda arbitrariedad a la hora de decidir la pertinencia de la imposición o no de una tal marca. Tras lo cual, y sin explicitar si es a causa de que dicha arbitrariedad no sea del todo apartable, Breton se confía mejor a una determinación de “la exacta situación que en el día de hoy ocupa el objeto surrealista”⁵¹³. Enseguida, va a especificar dicha apelación como apelación al poder de la imaginación, a la poesía como productora de la realidad como arte, en cuanto que incluye dentro de su poder a la pintura en la medida misma en que, liberada ésta de la exigencia mimética, no deba en adelante sino representar exteriormente la imagen interior. Pero más aún, la poesía podrá incluir también tanto el humor objetivo como el automatismo psíquico, vale decir, aquello que según Breton contribuye a ampliar el terreno de la arbitrariedad inmediata. Sin embargo, se podría uno preguntar: ¿Qué ha sucedido estéticamente para que, apelando al concepto de arte hegeliano tal y como lo hemos aquí expuesto, en particular a su teoría de la poesía, se pueda, de un lado, sugerir que la obra de arte puede ser salvaguardada a través de la etiqueta, del signo externo o de la marca indeleble o, de otro, que la obra misma pueda tener ya la forma del humor objetivo, del automatismo psíquico y, en general, de la

⁵¹¹ Sería necesario una tesis completa dedicada a esta línea de interpretación y sólo en el caso de Paul de Man. Ver Paul de Man, *La ideología estética*, op. cit; también *Visión y ceguera*, op. cit.

⁵¹² Ver André Breton, “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, en *Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1995.

⁵¹³ Op. cit., p. 277.

arbitrariedad inmediata? ¿Cómo es que la descendencia romántica podría hacerse de un tal objeto apelando a Hegel? ¿Se habría identificado el fin del arte (que ya sabemos Hegel entiende cerrado en el pliegue clásico) sólo con el fin del arte imitativo? Si Hegel, que deplora el arte imitativo tanto cuando se hace de la naturaleza el motivo del arte, como cuando de su motivo se hace la vida prosaica, es solicitado aquí tan resueltamente, entonces es que a la vez, y a pesar de todo, no se ha cruzado el umbral del “ejercicio voluntario de la imaginación y de la memoria”, al que además se le va a hacer depender de “la percepción externa”: “el problema del arte radica en nuestros días en llevar la representación mental a una precisión crecientemente objetiva, mediante el ejercicio voluntario de la imaginación y la memoria (dejando bien sentado que únicamente la percepción externa ha permitido adquirir involuntariamente los materiales de los que deberá servirse la representación mental)”⁵¹⁴. Sólo si el lazo que constituye la imaginación y la memoria se ha dado previamente los materiales con los cuales trabaja en un vuelco anticipado sobre lo real, el espíritu puede seguir siendo idéntico a sí mismo en medio del automatismo psíquico. Sólo si el lazo es concebido sobre la base de una anticipada contención de lo arbitrario en medio de lo maquinal, lo que equivale a prescindir (nuevamente) de golpe de las circunstancias del tiempo⁵¹⁵, es posible que lo maquinal del automatismo psíquico corresponda también al concepto del arte. Sólo así, según parece, Breton garantizaría que la estética hegeliana pueda sobrevivir artísticamente como posromanticismo. De manera que, precisamente en la descendencia misma del romanticismo, nada menos que en el surrealismo, la apelación a Hegel es también una apelación contra la *presuposición incondicionada del objeto* surrealista. Y, más sistemáticamente, una suspensión de la historia empírica sobre la base de una apelación conceptual orientada a cautelar la integridad del objeto artístico mostrando que lo hay.

Ahora bien, hay también una experiencia del lazo que parece coincidir con su corte más incisivo. Premeditando la mayor distancia posible de los tropos, bajo una perspectiva que emparenta al naturalismo y al romanticismo, y con una celeridad capaz de arrebatarse toda la presunta historicidad al moderno discurso del arte, Paul Celan llevaría al poema al

⁵¹⁴ *Op. cit.*, p. 308.

⁵¹⁵ *Op. cit.*, p. 276.

extremo de su soledad, a su *fecha*. Y porque se trataría allí del “secreto del encuentro”⁵¹⁶, la fecha marcaría el encuentro consigo mismo de la fecha, no ya sólo su recuerdo o su retorno, sino el recuerdo de su irrepitibilidad, el “signo de la individuación”⁵¹⁷. Por lo que, en adelante, la fecha será la experiencia (re)memorativa en que lo nuevo queda “con toda claridad (*am deutlichsten*)”⁵¹⁸. Esta experiencia pensativa del recuerdo (*Eingedenkt*) de la fecha, es lo que hace que ella sea “convocada desde el porvenir de la *misma* fecha, o lo que es igual, de su retorno en *otra* fecha”⁵¹⁹. En este encuentro inaudito, en aquello que en Celan va a tener lugar la cuestión de la *fecha*, de *la vez*, hallaríamos según Derrida el lugar en que “habría que reubicar la cuestión del esquematismo trascendental, de la imaginación y del tiempo”⁵²⁰.

Digamos, entonces, que la cuestión de la fecha es también, de cierta manera, la cuestión del signo, de su repetibilidad. Lo que, de partida, ofrecería cierta resistencia a la datación. En efecto: “¿Cómo datar lo que no se repite si la datación apela también a alguna forma de retorno, si recuerda en la legibilidad de una repetición? ¿Pero cómo fechar otra cosa que eso mismo que jamás se repite?”⁵²¹. Por lo que quizá, habría que comenzar a pensar y de acuerdo a una muy forzada luz, *la experiencia de un signo irrepitible*, o la experiencia de lo que “asigna al único a su fecha”⁵²². Siendo que a la estructura del signo parece serle constitutiva su repetibilidad⁵²³, es quizá un signo irrepitible aquello que aproxime a la fecha al *encuentro* con ella misma, su retorno, o más precisamente, su “retornancia” (*revenance*).

⁵¹⁶ Cito a Derrida citando *El Meridiano* de Paul Celan. En Jacques Derrida, *Schibboleth. Para Paul Celan*, Arena Libros, Madrid, 2002, p. 18.

⁵¹⁷ *Ibíd.*

⁵¹⁸ Citado en *op. cit.*, p.19.

⁵¹⁹ *Op. cit.*, p. 21.

⁵²⁰ *Op. cit.*, p.25.

⁵²¹ *Op. cit.*, p.13.

⁵²² *Op. cit.*, p.18.

⁵²³ En un trabajo más temprano, en *La voz y el fenómeno* (1967), Derrida decía a este respecto: “Un signo que no tuviera lugar más que ‘una vez’ no sería un signo. Un signo puramente idiomático no sería un signo”. Situándose desde el comienzo en “la instancia del signo en general”, Derrida viene de decir que todo proferir palabras, con uso comunicativo o no, opera “(en) una estructura de repetición cuyo elemento no puede ser más que representativo”. Luego, tras decir lo que consignamos al comienzo, va a señalar que su *repetibilidad* es lo que precisamente va a hacer del signo el *mismo* signo: “Un significante (en general) debe ser reconocible en su forma, a pesar y a través de la diversidad de los caracteres empíricos que pueden modificarlo. Debe permanecer el *mismo* y poder ser repetido como tal a pesar y a través de las deformaciones que lo que se llama acontecimiento empírico le hace sufrir necesariamente”. Por todo lo cual el signo es, como tal, ideal: un signo va a funcionar como signo y como lenguaje en general “si una identidad formal permite reeditararlo y reconocerlo. Esta identidad es necesariamente ideal”. Todas las citas en Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, Pre-Textos, Valencia, 1995, p. 99.

Derrida dirá más adelante a propósito del nacimiento y de la circuncisión: “No el retorno absoluto de eso mismo que no puede retornar”, pero sí “la retornancia [*revenance*] espectral de eso que, habiendo venido al mundo una sola vez, no volverá jamás. Una fecha es un espectro”⁵²⁴. Habría entonces que comenzar a preguntarse en qué consiste un lazo espectral. Y habría que preguntarse esto en la medida en que Derrida, interpretando en Celan la cuestión de la fecha, refiere precisamente al problema del esquematismo trascendental, referencia que, a propósito de Celan, no es en ningún caso ajena a Hegel, ni tampoco al arte moderno que éste ve desatado.

Pero aunque la relación entre Celan y Hegel parece muy estrecha, especialmente si se trata de cierto diagnóstico común con respecto del arte moderno, así a propósito de la presuposición incondicionada del arte⁵²⁵, tendríamos que preguntarnos el porqué de dicha relación, pues la descendencia romántica que el mismo Celan interroga⁵²⁶ es la que, con Hegel, también se empeña en contener dicho proceso⁵²⁷. Aunque no podamos dar aquí una respuesta a esta pregunta, podríamos al menos bosquejar una conjetura: tras el fin del arte

⁵²⁴ Jacques Derrida, *Schibboleth. Para Paul Celan*, *op. cit.*, p.36.

⁵²⁵ Al menos eso es lo que parece pensar Pablo Oyarzún en su libro *Entre Celan y Heidegger*. Ver Pablo Oyarzún, *Entre Celan y Heidegger*, *op. cit.*, pp. 55s.

⁵²⁶ Se pregunta Celan en el *Meridiano*: “¿hemos de partir, como acontece hoy en muchas partes, del arte como de algo dado y que tiene que presuponerse incondicionadamente, debemos, para expresarlo con toda concreción, pensar —digamos— hasta las últimas consecuencias a Mallarmé, ante todo?”. Paul Celan, *El Meridiano*, *op. cit.*, p. 15.

⁵²⁷ A no ser que lo que alcancen a ver Hegel y Breton no sea lo que alcance a ver Celan. O de otra manera: si la inquietud de Breton no es la de Celan, entonces es probable que se haya debido sacar a Hegel del medio. O de sacarlo como medio... sea entre el surrealismo y Duchamp, sea entre Celan y Heidegger. En efecto, aunque no nos deje de resultar sorprendente que Oyarzún, en su libro *Entre Celan y Heidegger*, no haya reparado en que el problema que, según él, liga a Celan y a Hegel, es en gran medida el mismo problema que ligaba a Breton con Hegel, siendo que, además, en otra parte no ha dejado de destacar la estrecha relación entre Hegel y el surrealismo (así en Pablo Oyarzún, *Anestésica del Ready-Made*, ARCIS/LOM, Santiago, 2000, pp.114-116), creemos advertir en Oyarzún, cierto recurso a Hegel como medio de construcción epocal para hacer aparecer, con cierta radicalización, fenómenos de ruptura: el arte de Duchamp y el poema de Celan. Pero este recurso sería sólo un puro medio si no fuera que, aquello que no deja de resultarnos sorprendente, es también lo que quizá todavía mantenga a Celan preocupado (y retenido) en el problema de Hegel, a saber, el problema estético, o más exactamente, el problema de su *radicalización* como estetización. Mientras al "poema absoluto" de Celan se le hace surgir *de* este problema hegeliano-romántico (del que quizá, hasta cierto punto, haya que dispensar al temprano romanticismo), se le hace surgir *con* este problema. En la medida en que "el cambio radical, absoluto", que representa el poema celaniano para Oyarzún, parece depender de *una historia en cierto modo ya constituida*, este poema debe poder ser confrontado con ella, y en cierto modo también, darle existencia. La cuestión, entonces, que quizá quede pendiente sea esta: ¿Podría Celan ver en el *discurso del arte* otra cosa que estetización?, ¿podría Celan ser considerado sin la presuposición incondicionada de la historia del arte?

que Celan recuerda en *El Meridiano*, Celan también recuerda que vuelve una y otra vez⁵²⁸. Como si, desatado ya del concepto, el discurso del arte se hubiera desatado. Y como si, sabiendo Celan que ya no hay concepto para contener tal desate (así lo deja ver Celan en el naturalismo de Georg Büchner), sólo el poema o el poema solo, podría incidir con un desate todavía mayor, todavía más acelerado. Porque la poesía “quema nuestras etapas”⁵²⁹, porque a veces también se adelanta, ella busca un meridiano con el cual atravesar los tropos.

Lo que, según creemos, no puede ser visto desde Hegel. Pues, según lo que hemos visto, Hegel ve lo que le puede mostrar su concepto. Y lo que su concepto le puede mostrar es el desate de una estetización sin contención, un sujeto totalmente desatado, no ya la imposibilidad del sujeto. Hegel no puede ver más que el concepto que le presenta el sujeto. Y si, visto desde Hegel, si desde Hegel mismo se pudiera ver otra cosa, por ejemplo la maquinabilidad que quizá puede ver Celan, es que quizá sólo puede secretarla *en medio* de lo que entiende conceptualmente es una estetización desatada y sólo *bajo la maquinabilidad* del signo, es decir, bajo una hostilidad absoluta que precipita al concepto (filosóficamente) dominable del (signo del) arte que, bajo dicho signo, ya puede no ser. Y lo que ya puede no ser, es la época o la fecha que, en su secreto retorno, en su retornancia (*revenance*) para decirlo con Derrida, suspende la época, y le corta los hilos a la historia.

Por eso habría que tratar con la *epokhé* de Hegel como con un *Schibboleth*, recordando ya siempre desde el porvenir, que la hostilidad que se cierne desde después del arte, se cernía ya desde lo judío, desde el formalismo kantiano, desde el cristianismo, desde el arte moderno, y de lo que fuera que hiciera al sujeto imposible. Todo lo cual sucede cuando puede ya no suceder, cuando, por ejemplo, después de decir Derrida que la *palabra Schibboleth*, “que llamo hebraica” es atravesada por “toda una familia de lenguas” (el fenicio, el judeo-araméo, el siríaco) y por “una multiplicidad de sentidos” (río, arroyo, espiga de trigo, etc.), para enseguida decir que como valor de contraseña (“durante la guerra o después de ella, en el paso de una frontera vigilada”) importaba menos por su sentido que por la manera en que era pronunciada, no se limita solamente a decir que ella es lo contrario “de un ‘época’ fenomenológica que ante todo, conserva el sentido”, sino que: *antes*

⁵²⁸ Cfr. lo que dice Derrida a este respecto. En Jacques Derrida, *Schibboleth. Para Paul Celan, op. cit.*, p. 16.

⁵²⁹ *Op. cit.*, p. 16.

incluso, a través de una especie de *épokè del sin-sentido* históricamente operante, la “relación con el sentido o con la cosa se encontraba suspendida, neutralizada, puesta entre paréntesis”⁵³⁰.

⁵³⁰ Todas las últimas citas, en *op. cit.*, p.44.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *De las partes de los animales* I 5, 645^a11-17.
- ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b5-10.
- BADIOU ALAIN, *Condiciones*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.
- BAEZA RENÉ, *Resistencias. Economía de la inscripción en Jacques Derrida*, ARCIS/ Cuarto Propio, Santiago, 2001.
- BEHLER ERNST, “Hegel und Friedrich Schlegel”, en *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Ferdinand Schöningh, 1988.
- BENJAMIN WALTER, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1995.
- BENJAMIN WALTER, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.
- BENSAÏD DANIEL, *Marx intempestivo. Grandeza y miserias de una aventura crítica*, Buenos Aires, Ediciones Herramientas, 2003
- BIDET JACQUES, *Explication y reconstruction du Capital*, PUF, Paris, 2004.
- BLANCHOT MAURICE, *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila, Caracas, 1974.
- BLANCHOT MAURICE, *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- BOLLACK JEAN, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, PUF, Paris, 2001.
- BOWIE ANDREW, *Estética y subjetividad*, Visor, Madrid, 1999.
- BRETON ANDRÉ, *Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1995.
- CELAN PAUL, *El Meridiano*, Intemperie, Santiago, 1997.
- CROW THOMAS, *Pintura y sociedad. En el París del siglo XVIII*, Nerea, Madrid, 1989.
- DA VINCI LEONARDO, *Tratado de la Pintura*.
- DANTO ARTHUR, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Buenos Aires, 1999.
- DE MAN PAUL, *La ideología estética*, Cátedra, Madrid, 1998 (Inglés: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997).
- DE MAN PAUL, *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991.
- DERRIDA JACQUES *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.
- DERRIDA JACQUES *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975. (Francés: *La dissémination*, Le Seuil, Paris, 1972)
- DERRIDA JACQUES *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975.
- DERRIDA JACQUES, “Fors”, en *Cryptonymie; Le Verbier de l'homme aux loups* de Nicolas Abraham y Marie Torok; Aubier-Flammarion, Paris, 1976.
- DERRIDA JACQUES *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2001 (*La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978).
- DERRIDA JACQUES *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989. (Francés: *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972).
- DERRIDA JACQUES, *Memorias para Paul de Man*, Gedisa, Barcelona, 1989.
- DERRIDA JACQUES *Marx & Sons*, Paris, Actuel Marx Confrontation, PUF/Galilée, 2002.

- DERRIDA JACQUES, *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- DERRIDA JACQUES, *Políticas de la amistad seguido del oído de Heidegger*, Trotta, Madrid, 1998.
- DERRIDA JACQUES, *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Madrid, Trotta, 2001.
- DERRIDA JACQUES, *Espectros de Marx*, Trotta, Madrid, 2002,
- DERRIDA JACQUES, *Schibboleth. Para Paul Celan*, Arena Libros, Madrid, 2002.
- DIDEROT DENIS *Denis Diderot*, Siruela, Madrid, 1994.
- DIDI-HUBERMANN G, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, B.A., 1997.
- FABBRI VERONIQUE Y VIEILLARD-BARON JEAN-LOUIS (Coordinadores), *Esthétique de Hegel*, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, Paris, 1997.
- FICHTE J. G., *Sobre el concepto de doctrina de la ciencia*, Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1963
- FORMAGGIO DINO en su libro *La "muerte del arte" y la Estética*, Grijalbo, México, 1992.
- GADAMER H.G., *Verdad y método, T. I*, Sígueme, Salamanca, 1997.
- GASCHE RODOLPHE, *Le Tain du Miroir. Derrida et la philosophie de la reflexion*, Galilée, Paris, 1995.
- HEGEL G.W.F, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989 (Alemán: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Surkamp, Germany, 1986, Werke 13).
- HEGEL G.W.F., *La historia de Jesús*, Taurus, Madrid, 1978.
- HEGEL G.W.F., *Escritos de juventud*, FCE, México, 1981.
- HEGEL G.W.F., *Lecciones sobre filosofía de la religión, 2*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1987.
- HEGEL G.W.F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Alianza, Madrid, 1997.
- HEGEL G.W.F., *Lecciones sobre la historia de la filosofía, III*, FCE, México, 1997.
- HEGEL G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 2002.
- HEGEL G.W.F., *Principios de la filosofía del derecho*, Sudamericana, 2004.
- HEIDEGGER MARTIN, *Kant y el problema de la metafísica*, FCE., México, 1987.
- HEIDEGGER MARTIN, *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995.
- HEIDEGGER MARTIN, *Schelling y la libertad humana*, Caracas. Monte Ávila, 1996.
- HEIDEGGER MARTIN, *Ser y Tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago, 1998.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ DOMINGO, *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 2002.
- HYPOLITTE JEAN, *Lógica y existencia*, Barcelona. Herder, 1996,
- KANT IMMANUEL, *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila, Caracas, 1998.
- KANT IMMANUEL, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Colombia, 2002.
- KIERKEGAARD SOREN, *Escritos de Soren Kierkegaard I: De los papeles de alguien que todavía vive y Sobre el concepto de Ironía*, Trotta, Madrid, 2000.
- LACOUÉ-LABARTHE PHILIPPE, "L'impresentable", *Poétique*, 21, 1975.
- LACOUÉ-LABARHE PHILIPPE, "Typographie" en *Mimesis des articulations*, Flammarion, Paris, 1983.
- LACOUÉ-LABARHE PHILIPPE *L'imitation des modernes*, Galilée, Paris, 1986.
- LACOUÉ-LABARTHE PHILIPPE, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgois, Paris, 1986.
- LACOUÉ-LABARHE PHILIPPE *La ficción de lo político*, Arena Libros, Madrid, 2002.
- LEBRUN GERARD, *La patience du concept*, Gallimard, Paris, 1972.
- LETRICHIA FRANK, *Después de la "nueva crítica"*, Visor, Madrid, 1990.

- MALABOU CATHERINE *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Vrin, Paris, 1996.
- MARX KARL, “Sobre la cuestión judía”, en *La sagrada familia*, Grijalbo, México, 1967
- NANCY JEAN LUC / LACOUE-LABARTHE PHILIPPE, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris, 1978.
- NANCY JEAN-LUC, “Portrait de l'art en jeune fille”, en *Le poids d'une pensée*, Le Griffon d'argile et PUG, 1991.
- NANCY JEAN-LUC, *La comunidad inoperante*, ARCIS/LOM, Santiago, 2000
- NANCY JEAN-LUC, *Les muses*, Galilée, Paris, 2001.
- OYARZÚN PABLO, *Anestésica del Ready-made*, ARCIS-Lom, Santiago, 2000
- OYARZÚN PABLO, *Entre Celan y Heidegger*, Metales Pesados, Santiago, 2005.
- PORTALES GONZALO / ONETTO BRENO, *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*, Intemperie/Palinodia, Santiago, 2005.
- PORTALES GONZALO *Filosofía y catástrofe. Nietzsche y la devastación de la política*, Dirección Única, Editorial ARCIS, 2002.
- RANCIÈRE JACQUES, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, Paris, 1998.
- RANCIÈRE JACQUES, *Le partage du sensible, esthétisme et politique*, La Fabrique, Paris, 2000.
- RANCIÈRE JACQUES, *Le malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004
- RANCIÈRE JACQUES, *Política, policía, democracia*, Lom Ediciones, Santiago, 2006.
- ROJAS SERGIO, *Materiales para una historia de la subjetividad*, La blanca montaña, Santiago, 2001.
- ROJAS SERGIO, *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética*, Editorial ARCIS, Santiago, 2003
- SCHLEGEL FRIEDRICH, *Literatura antigua y moderna*, Librería de J. Oliveres y Gavarró, Barcelona, 1843.
- SCHLEGEL FRIEDRICH, *Charakteristiken und kritiken I*, Ferdinand Schöningh, Paderbor, 1967.
- SCHLEGEL FRIEDRICH, *Lucinde*, Aubier-Flammarion, Paris, 1971.
- SCHLEGEL FRIEDRICH, *Poesía y filosofía*, Alianza, Madrid, 1994.
- SCHLEGEL FRIEDRICH, *Sobre el estudio de la poesía griega*, Akal, Madrid, 1996.
- SZONDI PETER, *Poética y filosofía de la historia I*, Visor, Madrid, 1992.
- TRUJILLO IVÁN, “La muerte anterior”, en *La fenomenología y sus herejías*, Libros del Entrevero, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2005.
- SPIVAK GAYATRI, “Escritura fantasma”, en *Revista Actual Marx Intervenciones*, N°3, Santiago, ARCIS/LOM Ediciones, Santiago, 2005.
- ŽIŽEK SLAVOJ, *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, México, 1992.

ANEXOS

Lo que no se nos ocurre pensar.
Hegel y la metáfora⁵³¹.

“La mano amputada [*Die Hand abgehauen*], p.ej., pierde su subsistencia autónoma [*verliert ihr selbständiges Bestehen*]; no permanece como estaba en el organismo; su flexibilidad, movimiento, figura, color, etc., se alteran; así, entra en descomposición [*sie geht in Fäulnis*] y toda su existencia se disuelve [*ihre ganze Existenz löst sich auf*]”.

Hegel, *Estética*, p.227.

“Wen wir z.B. “begreifen” im geistigen Sinne *nehmen* sollen, *so fällt es uns in keiner Beziehung ein*, dabei noch irgend an das sinnliche Anfassen *mit der Hand* zu denken ”

Hegel, *Ästhetik*, p.518⁵³².

“En Egipto (...) lo muerto adquiere el contenido de lo vivo mismo. Privado de la existencia inmediata [*Der unmittelbaren Existenz entrissen*], sin embargo, en su separación de la vida conserva [*behält es in seiner Abgeschiedenheit vom Leben dennoch*] su relación con lo vivo, y deviene autónomo y es conservado [*erhalten*] en esa figura concreta... Los honores a los muertos no son entre ellos la sepultura [*Begräbnis*], sino la perenne conservación como cadáveres [*die perennierende Aufbewahrung als Leiche*]”

Hegel, *Estética*, p.262.

Dos ejemplos y quizá también dos contra ejemplos, aquí, a la mano. Pero no se podría pasar por alto tan fácilmente que de lo que Hegel habría escrito en su *Estética*⁵³³, como se sabe, publicada desde *sus manuscritos* y desde los apuntes procedentes de las *manos de*

⁵³¹ El presente anexo fue escrito con ocasión del *Curso de Estética* dictado por el profesor Pablo Oyarzún el año 2002.

⁵³² Por una cuestión de énfasis que he querido remarcar y que la traducción al uso no me lo otorga con facilidad, he decidido poner el pasaje del texto en alemán. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Surkamp, Germany, 1986, Werke 13.

⁵³³ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.

sus discípulos, nada habría de escapar de las manos de la dialéctica hegeliana, vale decir, de la abolición, de la interrupción, de la suspensión, del alzamiento, de la guarda, de la conservación, del relevo, de la *Aufhebung*. Nada, incluye, por supuesto, el acto sensible de coger o de levantar del suelo con la mano. Aunque suela suceder que al pensar en palabras que se refieren al saber, por ejemplo, la palabra alemana “*begreifen*”, que podemos entender como “comprender”, no se nos ocurre pensar que haya una relación con algo tan sensible como “agarrar con la mano”. Es posible que suceda lo mismo con la palabra alemana *Auflösung*, cuando la pensamos en el horizonte dialéctico de la *Aufhebung*.

Habría que intentar comprender esto que se toma en cuenta pasándolo por alto. Tendría que haber una explicación para esto. Por ejemplo, aquí debería poder explicarse porqué si la palabra *Auflösung* refiere a una *disolución* incontenible, a un proceso de descomposición y de putrefacción que se encamina hacia la pérdida absoluta, también puede referir a un proceso que se recupera en su propia pérdida, según un incesante movimiento de *Aufhebung*. Se intenta dar una explicación aquí a partir del texto hegeliano. Desde lo que en una *estética del contenido* es el privilegio de la metáfora en la *simpleza* de su determinación. Si al cabo de esta explicación todavía no se nos ocurre pensar la pérdida total mientras pensamos en la *Auflösung*, quizá es porque la pérdida, la más definitiva, no se puede perder. Aquí se querría hallar una señal para la problemática de la *muerte del arte*.

Ahora bien, lo que, bajo el signo de la *Auflösung*, parece indicar hacia un proceso de descomposición que aquí intentaremos entender como absoluta, vale decir, interminable, parece indicarse mejor bajo el signo del *Einbalsamierung*. *Embalsamar* sería todo lo contrario a descomponerse o disolverse. Pero bajo el respecto que aquí se intenta comprender la *disolución*, el *embalsamamiento* es la señal de una perennidad en la que, dándose el espíritu por primera vez cita para el arte, el decurso de la vida del espíritu a partir de allí parece identificarse con aquel gesto ritual tendiente a evitar ya no la pura descomposición de un miembro del organismo (una mano, por ejemplo), sino del organismo completo. Que en este gesto egipcio por primera vez haya tenido lugar el arte, es porque allí por primera vez el arte se levantaba desde la inmediatez natural. Lo que indica que para Hegel el embalsamamiento constituye ya un indicio artístico de la superación del concepto natural de muerte. Asimismo, entendiendo Hegel desde el comienzo de su *Estética* que el concepto arte

bello es otra cosa que el concepto de belleza natural, el menor intento por poner a la inmediatez natural bajo la mediación del arte, implica a la vez el intento de poner la vida del espíritu por sobre la vida natural en la inmediatez de su concepto. Pero, que la vida de espiritual brote como arte en el embalsamado de Egipto, abre una nota necrológica ejemplar en su mismo seno. En efecto, la presencia artística del espíritu clava la muerte sobre el muerto, y el muerto perennemente vivo, ya no puede morir. He aquí la segunda señal para *la muerte del arte*.

Evitando en primer término el corte o la amputación, vale decir, aquello que desorganiza y disuelve el miembro, procuraría pensar la separación o la disyunción, en alemán, *Trennung*. Esta *separación* es condición de la *Auflösung* en el *relevo* de la forma artística. Condición que necesita, a su vez, una cierta *Einigung* como contrapartida, para que sea posible el establecimiento de la especificidad de una forma artística en el decurso teleológico del espíritu. Dicho a la inversa: dado que el espíritu se relaciona consigo mismo en el exterior, allí cuando la *forma* artística es capaz de alcanzar una adecuada *unidad* con el *contenido* es capaz de lograr el encuentro consigo mismo del espíritu y, por lo mismo, alcanzar su verdadero concepto. Y si, pese a esta unificación, hay todavía una separación que atenta contra los intereses de unidad del espíritu, es que en la *disolución* de dicha fase se ha abierto paso a una nueva fase del encuentro de éste consigo mismo.

No pudiendo aquí señalar la infinidad de aspectos que caen bajo el signo de la separación en el curso de toda la *Estética*, me remitiré a consignar, si bien intentando cumplir una lógica de exposición, los diversos momentos en que el espíritu debe superar la separación en la lógica del encuentro consigo mismo.

En primer lugar, en lo que concierne a la cuestión del comienzo del arte. Del que, como se sabe, eclosionará por primera vez en Egipto, hallándose en estrecha conexión con una religión que no ha roto las amarras con la naturaleza. Y si bien la conciencia se ha despegado ya de la inmediatez singularizada de los objetos naturales, se hace no obstante un concepto de lo absoluto en general en relación con dichos objetos. Es en “este afán” que halla su primer origen el arte. En el entendido que “éste sólo aparece cuando el hombre no sólo atisba inmediatamente lo absoluto en los objetos efectivamente dados y se contenta con ese modo de realidad de lo divino, sino cuando la conciencia produce *por sí misma* tanto

la aprehensión de lo para ella absoluto en forma de lo en sí mismo exterior como lo *objetivo* de esta asociación más o menos adecuada [esta cursiva es nuestra, IT.]⁵³⁴. “Pues al arte –continúa Hegel- le pertenece un contenido sustancial captado por el espíritu y que ciertamente aparece exteriormente, pero en una exterioridad no sólo dada inmediatamente, sino *producida* primero por el *espíritu* como una existencia que en sí comprende y expresa ese contenido”⁵³⁵. Siendo este el *cometido* del arte simbólico, vale decir, no habiendo podido alcanzar la *verdadera apariencia artística*, “el punto final al que el arte simbólico aspira y con cuyo logro se disuelve [*auföst*] en cuanto simbólico, es al arte clásico”⁵³⁶. En este sentido, el arte clásico es también otro momento, esta vez, *ejemplar*, del decurso teleológico del espíritu. En él, cuya fase presupone las diversas mediaciones y transiciones de lo simbólico (gruesamente: simbolismo inconsciente, simbolismo de la sublimidad, simbolismo consciente de la forma artística comparativa) y donde se pone término a sus tentativas, la subjetividad espiritual alcanza “en sí misma su figura (y ciertamente adecuada) tanto como el concepto determinante de sí mismo genera por sí mismo el ser-ahí particular adecuado a él. Cuando al arte se le encuentra este verdadero contenido y, por tanto, la verdadera figura, cesa inmediatamente la búsqueda y el afán por ambos en que precisamente reside la deficiencia de lo simbólico”⁵³⁷.

En la forma artística clásica, cuya exposición en la *Estética* no sólo viene después de la exposición de la forma simbólica, sino que ya, previamente a la exposición de ésta, se exponía de antemano bajo el signo de la naturaleza general de lo clásico según el expediente de la idea de lo bello y del arte⁵³⁸, aquello que había sido para el arte simbólico la mera *afinidad* y *alusión* entre el significado y la figura, alcanza “la unión, en sí conclusa en libre totalidad, del contenido y la figura sin más adecuada así mismo”⁵³⁹. De esta manera el arte clásico satisface el verdadero concepto de arte. Concepto por el cual, Hegel, sancionará desde el comienzo de su *Estética* que el arte es cosa pasada⁵⁴⁰. De ahí que se pueda tomar a

⁵³⁴ *Op.cit.*, p.234.

⁵³⁵ *Ibíd.*

⁵³⁶ *Op.cit.*, p.235.

⁵³⁷ *Ibíd.*

⁵³⁸ Cfr. *op. cit.*, Primera Parte, especialmente el capítulo 3: “Lo bello artístico o el ideal”.

⁵³⁹ Cfr. *op.cit.*, p.315.

⁵⁴⁰ *Op. cit.*, p.14.

esta fase del decurso del espíritu no como un simple momento de él, sino como un *momento ejemplar*. Pero, como tal, no habría de ser considerado como el último estadio de este decurso, pues el espíritu hará, si no la *Aufhebung* del arte en su conjunto, sí en cambio hará la *Aufhebung* del arte ejemplar (como el verdadero arte en su concepto) en la religión cristiana (bajo el signo de la forma artística romántica) y en la filosofía (en el movimiento de *disolución* de la forma artística romántica). A esta *Aufhebung* del arte, donde al arte todavía tiene lugar, si bien sólo en el trasfondo de su verdadero concepto y en la *disolución* de su forma, Hegel la denomina “la forma artística romántica”. Ahora bien, lo que habría de ser la *disolución* de la forma artística clásica, por la cual aquella tendría lugar, reside precisamente en aquello que el ideal de la forma clásica cumple denodadamente, a saber, la exterioridad artística (en obra) del significado del arte. Visto este cumplimiento desde el punto de vista de la religión del arte clásico, punto de vista que hará del decurso espiritual del arte un decurso consubstancial con el proceso general del espíritu, la *disolución* del arte clásico no podía sino proceder, en su misma realización, de la *disolución* de la religión griega. “Los dioses clásicos – dice Hegel-, tienen en sí mismo el germen de su ocaso y, por tanto, *cuando con el desarrollo mismo del arte se hace consciente la deficiencia implícita en ellos, acarrearán también la disolución [Auflösung] del ideal clásico*. Como principio del mismo, tal como aquí aparece, establecimos la individualidad espiritual, que encuentra su expresión enteramente adecuada en el inmediato ser-ahí corpóreo y externo. Pero, ahora bien, esta individualidad se descomponía en un círculo de individuos divinos cuya determinación no es en y para sí necesaria y, por tanto, está de suyo abandonada a la *contingencia [Zufälligkeit]* en que se orienta el aspecto de *disolubilidad [Auflösbarkeit]* de los dioses eternamente dominantes tanto para la conciencia interna como para la representación artística”⁵⁴¹.

Bajo el signo de la contingencia, la pluralidad y la diversidad, como también bajo el signo de la caducidad (piénsese, por ejemplo, en lo que liga la forma artística clásica a la

⁵⁴¹ *Op. cit.*, p.369. Las cursivas son mías. Añado solamente que al subrayar “contingencia” (*Zufälligkeit*), hago señas al texto de Dino Formaggio, *La “morte dell’arte” e l’Estetica* (1983), donde establece la importante relación entre *Auflösung* y *Zufälligkeit*. Pero también hago de esta seña una contraseña, donde, en dicho texto, Formaggio, preocupado por aclarar el valor dialéctico de la *Auflösung*, como muerte dialéctica, ha desatendido la referencia a una muerte que señala cierta resistencia a la dialéctica, donde, por ejemplo, la *amputación* no se alcanza a resolver en *separación*.

suerte del Estado griego), no podía sino despuntar el rebasamiento de aquello que habría sido el momento en que el espíritu se encontraba consigo mismo en la exterioridad. Lo que en la fase inicial del arte, sobre la base de una elevación de la naturaleza a la espiritualidad, había sido la búsqueda de una subjetividad externa que para el arte simbólico no alcanzaba a resolverse en el logro de un contenido adecuado para el arte, en el arte clásico en cambio, manteniendo todavía una relación con la naturaleza si bien defectiva y donde, no obstante, la espiritualidad lograba atravesar “completamente su manifestación externa” e “idealizaba lo natural en esta bella unión y hacía de ello la realidad adecuada del espíritu en su individualidad sustancial misma”⁵⁴², la reconciliación de la subjetividad en lo corpóreo como máxima expresión de la belleza, debía *disolverse* y *disgregarse* en un repliegue hacia sí del espíritu. “La simple, compacta totalidad del ideal se disuelve [*löst sich auf*] y disgrega [*zerfällt*] en la doble totalidad de lo subjetivo que es en sí mismo y de la apariencia externa, para permitir que el espíritu alcance mediante esta separación [*Trennung*] la más profunda reconciliación en su propio elemento de lo interno”⁵⁴³. El espíritu, entonces, ya no subjetividad externa adecuada, sino que subjetividad separada de la apariencia externa, deviene espíritu interno. “Esta elevación del espíritu a sí misma por la que obtiene en sí mismo su objetividad, que si no debería buscar en lo exterior y sensible del ser-ahí, y se siente y sabe en esta unidad consigo mismo, constituye el principio fundamental del arte romántico”⁵⁴⁴. Si se insiste un poco en este repliegue del espíritu, la cuestión de la *separación* deja entrever la dirección de un *retroceso* que exhibe la subordinación de lo bello antes finito y en plena apariencia, ahora como belleza espiritual en los confines de una subjetividad espiritual infinita. En efecto, “para esta última fase artística –dice Hegel- la belleza del ideal clásico, y por tanto la belleza en su figura más propia y en su contenido más adecuado, ya no es algo último. Pues en la fase del arte romántico el espíritu sabe que su verdad no consiste en volcarse en la corporeidad; por el contrario, sólo deviene cierto de su verdad por el hecho que se retira [*sich zurückführt*] de lo externo a su intimidad consigo y pone la realidad externa como un ser-ahí no adecuado a él. Por tanto, aunque este nuevo contenido

⁵⁴² Cfr. *op.cit.*, p.381.

⁵⁴³ Cfr. *op.cit.*, p.382.

⁵⁴⁴ *Ibíd.*

comprende en sí la tarea de hacerse *bello*, sin embargo la belleza, en el sentido en que hasta aquí se ha tomado, le resulta algo subordinada y se convierte en la belleza espiritual de lo en y para sí interno como la subjetividad espiritual en sí infinita”⁵⁴⁵.

Finalmente, sobre la base de este *retroceder*, de este *retirarse*, por lo cual al espíritu, recogido en su intimidad subjetiva, donde el ánimo “se convierte en el momento esencial para la representación”⁵⁴⁶, todo lo externo le es inadecuado, el arte romántico exhibe en sí mismo toda la *disolución* traída del arte clásico. En efecto, frente a tal inadecuación “es de igual contingencia a qué contenido determinado de la realidad efectiva externa y del mundo espiritual se acomoda el ánimo. Lo interno romántico puede por tanto mostrarse en *todas las coyunturas*, debatirse en miles y miles de situaciones, circunstancias, relaciones, errores, confusiones, conflictos y satisfacciones, pues lo buscado y que debe valer es sólo su configuración subjetiva en él mismo”⁵⁴⁷. Queda pues *disuelta* aquella unidad que definía desde el comienzo al arte y cuya expresión había logrado tener lugar en su máxima perfección en el arte clásico, a saber, la unidad entre significado y figura. Pero también, con el arte romántico, queda también el hecho de la *disolución* de la unidad de la subjetividad del artista con su contenido y obra. Esta es para Hegel, la consecuencia más reciente: “la subjetividad del artista está por encima de su material y de su producción, pues ya no está sometida a las condiciones dadas de un círculo, tanto del contenido como de la forma, en sí mismo ya determinado, sino que mantiene ciertamente bajo su poder y elección tanto el contenido como el modo de configuración del mismo”⁵⁴⁸. Esta *disolución* doble, que es la *disolución* del mismo arte romántico, polariza el interés de éste por la exterioridad contingente o por la subjetividad igualmente contingente.

De este modo sucede que, tras la rehistorización hegeliana del romanticismo, la culminación de éste, a la luz de todos los signos que de él encuentra Hegel, vale decir, a la luz de los signos de su propia contemporaneidad, señala un estado del arte que una *estética del contenido* no puede más que acusar como carente de arte. Y, sin embargo, todo habría sucedido sobre la base de un necesario e irreductible movimiento de *disolución*. Que ya, en la

⁵⁴⁵ *Ibíd.*

⁵⁴⁶ Cfr. *op.cit.*, p.435.

⁵⁴⁷ *Ibíd.*

⁵⁴⁸ Cfr. *op.cit.*, p.441.

fase *disolutoria* del romanticismo, Hegel mismo dé por perdido el arte, el cual, “según su concepto, no tiene otra vocación que transferir lo en sí mismo pleno de contenido a una presencia sensible adecuada”⁵⁴⁹, no obsta para que el cometido de una *filosofía del arte*, sea lo que, merced a dicha fase disolutoria, venga a recuperar en el plano del pensamiento, aquello ya definitivamente perdido para el arte.

La cuestión es saber si de todo aquello que una estética filosófica del contenido toma en consideración como relevo incesante hasta la fase de su constitución, incluso si esta fase no hubiese aún terminado, habría quizá algo que no pudiendo dejar de tomar en consideración, no pudiera contar con ello, o bien, que pudiendo contar con ello no pueda sino pasar por alto.

Con lo que hasta aquí se ha podido contar es con una *unión* no total aunque, allí en su ejemplaridad, esta unión alcanzaba el máximo de su plenitud. En verdad, en ese mismo momento, la adecuada proyección del espíritu sobre la cosa externa, acarrea a dicha unidad fuera de sí. El espíritu lograba atravesar totalmente el exterior, pero se diseminaba en su éxito. Lo que quiere decir, que dicha unión no total era signo de una *separación* sólo idealmente superada. Esta *separación* como garantía del decurso teleológico del espíritu hacia su presencia plena, esto es, hacia su total liberación, hacía de elemento disolvente de una plenitud cuyo ideal no podía no estar aquejado de *disyunción*.

Ahora bien, desde que en el decurso del espíritu hacia su liberación, pudiera éste encontrarse con algo con lo que no pudiendo dejar de contar no pueda contar, vale decir, *por ejemplo*, con cierto tipo de disolución que sea el auspicio de una *separación* sin *Aufhebung*, o quizá, de una *Aufhebung* cuya pérdida es absoluta *porque* relativa, según el indicio de una insoluble descomposición, el espíritu podría darse cita en un lugar de resuelta catástrofe. Entonces, quizá, el decurso del espíritu habría sido desde siempre la sutura invisible de una mano ajena al cuerpo que la recibe, vale decir, una mano distante de sí misma y distinta de sí misma.

Que la *Auflösung* dialéctica, aquí en “sentido espiritual”, no pueda dejar de contar con la *Auflösung* en “sentido sensible”, *por ejemplo*, allí cuando al “tomar” (*nehmen*) *Auflösung* en sentido espiritual *no se nos ocurre* pensar en su relación con, *por ejemplo*, una *disolución*

⁵⁴⁹ Cfr. *op.cit.*, p.447.

sensible de la mano amputada, puede que tenga que ver con el hecho de que el sentido sensible haya sido superado (*angeboben*) en el sentido espiritual, aquí, el concepto abstracto. Proceso que deberíamos asociar al *uso* y al *desgaste* del sentido espiritual, siempre y cuando se trate de una metáfora.

No se debería dejar de tomar en cuenta, sin embargo, que en el caso de la amputación de la mano, la *disolución* total y definitiva, vale decir, la disolución sensible, obedece a una cierta *pérdida de subsistencia*. En efecto, la mano, sólo “tiene subsistencia como miembro del organismo, realidad sólo en cuanto constantemente devuelta a la unidad ideal”⁵⁵⁰. Desde que ella es *miembro* (*Glied*) y no *parte* (*Teil*), la mano existe sólo en una articulación orgánica en la que habita en una unidad ideal del concepto, que es lo que la sustenta y es su alma inmanente. Hay que tener esto presente porque si “la idea en cuanto natural es la vida”⁵⁵¹, la “naturaleza orgánica muerta no es conforme a la idea, y sólo lo orgánico-viva es una realidad efectiva de la misma”⁵⁵². Pero además, por esta *vitalidad* (*Lebendigkeit*) conforme a la idea, “sólo lo vivo es idea y sólo la idea lo verdadero”⁵⁵³. En este sentido, todo miembro que pudiera desarticularse de un organismo vivo, todo lo que muere o que de antemano es ajeno a la vida, permanece fuera de la vida, de la idea y de lo verdadero. Pero ¿qué es la vida para Hegel? Un proceso vital que abarca una doble actividad: por una parte lleva “constantemente a existencia sensible las diferencias reales de todos los miembros y determinidades del organismo”⁵⁵⁴; por otra parte “si estos quieren coagularse en particularización autónoma y recluirse unos frente a otros en rígidas diferencias”⁵⁵⁵, lo que hace el proceso vital es “hacer valer en ellos su idealidad universal, que es su vivificación”⁵⁵⁶. *Idealismo de la vitalidad* por el cual todos los miembros del organismo son “constantemente mantenidos y devueltos a la idealidad de su vivificación”⁵⁵⁷. Externamente reales, los miembros tienen en el concepto “su esencia inherente” que es lo que constituye “su única subsistencia”. Se entiende, entonces, que un miembro separado,

⁵⁵⁰ Cfr. *op.cit.*, p.93.

⁵⁵¹ Cfr. *op.cit.*, p.91.

⁵⁵² *Ibíd.*

⁵⁵³ *Ibíd.*

⁵⁵⁴ Cf. *op.cit.*, p.92.

⁵⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁵⁷ *Ibíd.*

amputado, pierda su subsistencia autónoma, “entre en descomposición y toda su existencia se disuelva [*löst sich auf*]”⁵⁵⁸. Por lo mismo, se entiende también que bajo tales condiciones, una mano amputada, *por ejemplo*, caiga fuera de la vida, de la idea y de la verdad.

Ahora bien, cuando se dice de una “mano amputada” cuya descomposición provoca que su total existencia *se disuelva*, ¿habría que entender esta disolución en sentido literal y sensible? ¿Pasariamos por alto algo al momento de entenderlo así? ¿Pasariamos por alto, por ejemplo, el concepto espiritual, abstracto, de *Auflösung*? ¿Se nos ocurriría pensar en éste mientras pensamos en aquél? Lo que está claro es que cuando se dice sentido sensible, se está diciendo sentido o significado. Y aquí en un sentido literal. Pero ¿sería éste un sentido propio? ¿O habría en él, de manera tal vez perdida u olvidada una metáfora? Pero ¿por qué pensar aquí en una metáfora? O mejor, ¿por qué sólo aquí? Veamos.

Para Hegel *todo comenzaría* con una palabra que “sólo significa algo enteramente sensible [*nur etwas ganz Sinnliches bedeutet*]”⁵⁵⁹. La transferencia (*Übertragung*) a *lo espiritual* de dicho significado sensible sería una condición necesaria para la metáfora. Necesaria, pero no suficiente. Puesto que la metáfora, para ser tal, si bien debería abandonar y reemplazar el significado sensible, también debería mantener en su significado espiritual una relación con el significado sensible. En la metáfora, *tiene que darse una separación (Trennung)* entre contenido e imagen aunque dicha *separación* “no esté todavía puesta [*noch nicht gesetzt ist*]”⁵⁶⁰ como en la comparación. Caso contrario, lo espiritual metafórico se transforma de una expresión figurada en una literal. Lo que sucede habitualmente, a través del uso de la palabra. Tal que lo único que se aprende en la imagen es el significado, sin ya poder distinguir (separadamente dado) una y otra. Desde entonces, la imagen, no pudiendo darnos una intuición concreta, “sólo nos da inmediatamente el significado abstracto mismo”⁵⁶¹. Cuando esto sucede, la palabra, que ya ha ingresado al sentido espiritual a través de la metáfora, permanece retenida allí, pero fijada en la inmediatez de un significado abstracto sin ninguna vinculación con el significado sensible. Esto podría explicar que allí cuando Hegel se refiere a la *Auflösung* que hace de pasaje entre una y otra fase del decurso espiritual del arte o de la

⁵⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁵⁹ Cfr. *op.cit.*, p.297.

⁵⁶⁰ Cfr. *op.cit.*, p.296.

⁵⁶¹ Cfr. *op.cit.*, p.297.

vida del espíritu en su decurso espiritual, no se nos ocurra pensar que se trata de una *Auflösung* de significado enteramente sensible y en trance de absoluta falta de significado, vale decir, completamente ajeno a la vida del espíritu.

Pero para que esta *Auflösung* pudiera ser borrada por el desgaste metafórico en el rendimiento abstracto del concepto, vale decir en una expresión literal que ha reducido la expresión figurativa, debía haber sido desde el comienzo un significado enteramente sensible. Porque si no lo ha sido, no se comprende bien cómo la *Auflösung* hegeliana y dialéctica ha podido hacerla caer en el olvido mientras pensamos en aquélla. A no ser que aquélla sea la metáfora. En situación tal que no se diferencie bien si es efectivamente real o ha sido reducida a su tenor literal. En otras palabras, si está viva o muerta. Pero ¿en qué situación podría establecerse nítidamente la diferencia? Y ¿cuáles son las condiciones bajo las cuales la diferencia difícilmente se puede establecer?

Hegel observa que la diferencia se puede advertir “fácilmente” en las *lenguas vivas* y con dificultad en las *lenguas muertas*. Se entenderá que este privilegio de las lenguas vivas tendrá que ver con el carácter *contextual* y *ocasional* del sentido figurado o metafórico. Pero vale la pena consignar en primer lugar el hecho de que “cada lengua tiene ya en sí misma una gran cantidad de metáforas”⁵⁶². Esto, que podría perfectamente incluir a las *lenguas muertas*, sigue del siguiente modo: “Estas proceden del hecho de que una palabra que *al principio* sólo significa algo enteramente sensible...”⁵⁶³. La determinación de un *comienzo* al interior de la lengua, pero además señalando un *determinado* comienzo (“sólo significa algo...”), podría perfectamente mostrar dicho proceso tanto en las *lenguas vivas* como en las *muertas*. Y en principio, vale decir, estructuralmente, así lo señala. Sin embargo, el reconocimiento o el acceso a dicha determinación sólo haya lugar seguro en *las vivas*. Es que en las *lenguas muertas* la diferencia entre metáfora viva y muerta se hurta al reconocimiento. Y esto se puede explicar bien si se entiende la lengua muerta *en tanto que* lengua viva. Como si estuviese viva. O como cuando hubo estado viva. Así, la cuestión consiste en “si en la vida de la lengua misma una palabra que parece descriptiva e intuitivizante de modo enteramente pictórico no había ya perdido este su primer significado

⁵⁶² *Ibíd.*

⁵⁶³ *Ibíd.* La cursiva es mía.

sensible y el recuerdo del mismo en el uso como espiritual, y lo había superado [*aufgehoben*] en el significado espiritual”⁵⁶⁴.

Todo consistiría aquí en interrogar una *lengua muerta como si estuviera viva*. Hegel dice un poco más adelante que “presentar lo muerto como la apariencia de lo vivo eleva la expresión”⁵⁶⁵. Y de lo que se trata es que en una *lengua muerta*, tomada como *viva*, una metáfora había sido el resultado de la borradura de una metáfora y de la borradura de dicha borradura. En esta borradura doble, perfectamente posible desde el trasfondo de lo que acontece en la *lengua viva*, la *Aufhebung* conceptual de lo metafórico, su desgaste y consecuente literalización, no obliga al concepto a unirse a la metáfora, pero ya no se sabe si esa metáfora no es un concepto. Desde que el significado espiritual no se puede activar en relación con una imagen que sin embargo está allí, ese significado puede o ser metafórico o ser abstracto. No se sabe si es una metáfora viva o una metáfora muerta. En la superficie de la lengua muerta, la muerte parece desfigurar el movimiento de la *Aufhebung*. De ahí que la *Aufhebung* se sienta en casa en la *lengua viva*. Y esto porque el sentido figurado de una metáfora recibe su iluminación del *contexto* (*Zusammenhänge*). Vale decir, ella es *ocasional* (*beiläufigen*). Lo que le impide “tener el valor de una representación artística autónoma”⁵⁶⁶. Pero su significado siempre podrá adherirse a una imagen y por lo mismo, siempre podrá ser diferenciado de un significado espiritual que, tras el desgaste de su efigie, quiera decir las cosas como son.

Pero, pese a este privilegio y a la seguridad que reporta, la cuestión ya ha sido planteada. La cuestión es qué sucede si aquello en lo que uno no puede caer en la cuenta o no se le ocurre pensar al nombrar la palabra *Auflösung* es precisamente aquello que uno piensa. Me explico. En el uso de la palabra *Auflösung*, en la lengua viva alemana, no tiene el estatus de la palabra “begreifen”, en el sentido que Hegel ocupa un concepto solidario con el de *Aufhebung*. Pero en el uso vivo de la lengua alemana, la palabra *Auflösung* puede perfectamente referir a la disolución radical y terminal, la que se ha proyectado al mismo texto hegeliano, pero recibiendo allí una elaboración funcional a la filosofía idealista, lo que

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*

quiere decir que si tiene un lugar, ese lugar es pura y simple disolución exterior, completamente ajena a la vida del espíritu (recuérdese la importancia que tiene para Hegel la caducidad y la muerte y la incidencia de este problema en el paso del arte clásico al arte romántico, donde, en este último, el concepto cristiano de muerte y resurrección, responderá adecuadamente a los intereses del espíritu). En consecuencia, con la palabra *Auflösung* el texto Hegeliano recuerda que ella es indicio de catástrofe y de vida. Lo que equivale a decir pérdida. Una pérdida tal que en el texto hegeliano tiene el doble valor de resurrección y de total y absoluto aniquilamiento. Hegel ha decidido separar estos dos valores. Ha decidido relegar la pérdida total a las afueras del sistema y a la vez hacer pasar al sistema la pérdida que se puede perder. Pero lo ha hecho de manera tal que se pueda perder sin que se pierda, según el movimiento de la *Aufhebung*. De este modo se ha asegurado que se pierda. Pero cuando al pensar en la *Auflösung* dialéctica ya no se nos ocurre pensar en la *Auflösung* no dialéctica, es que no podemos dejar de pensar lo que no se nos ocurre pensar, lo cual, acompaña inexorablemente a lo que pensamos. Todo lo que la dialéctica pasa por alto es aquello con lo que cuenta.

Ahora bien, de todo aquello que es indicio de una mano en descomposición, en franca o palmaria disolución, lo es de otro modo aunque quizá con mayor radicalidad, aquello que, deteniendo dicha disolución, no hace más que prolongarla infinitamente. Que el espíritu se dé cita en el embalsamado de Egipto, no es, claro está, para dejarse morir allí, sino para reconocerse, de paso, en la sobrevida espiritual y no natural del muerto. Pero lo que en dicho paso el espíritu no ha previsto es que su propia vida sólo podía estar asegurada en la sobrevida de la muerte.

ANEXO 2:

La muerte de Hegel

Bosquejo sobre la localización del cadáver hegeliano⁵⁶⁷.

“¿A quién, queridísimo amigo, debo escribirle que Hegel está muerto, sino a ti, a quien más recordé mientras pude oír y verlo vivo? (...) Mi primer pensamiento fue: ahora te vas de aquí ¿Qué haces en Berlín sin Hegel? Pero al punto recobré el control sobre mí y he decidido quedarme. He venido y estoy aquí —ya no estoy para otro viaje, y aunque aquí Hegel ha muerto, no ha desaparecido”

Carta a Christian Märklin, David F. Strauss

II. Sesgo

Se debería poder decir su nombre, no obstante. Por qué no, si Hegel mismo, él mismo, ha muerto. Sin embargo, *aquí*, “no ha desaparecido”, si hemos de creerle al teólogo David Friedrich Strauss⁵⁶⁸. *Aquí*, ¿dónde?, si por la *Fenomenología del Espíritu* sabemos del *aquí* por su vacua estancia. Quizá por lo mismo Hegel no desaparece. *Aquí*, lugar del cual Strauss quería escapar: Berlín por supuesto; pero no sólo Berlín, sino Hegel, del que no se puede escapar. *Aquí*, Hegel ha muerto.

Muerto Hegel, no habría sino que esperar su *disolución*. Del cadáver no se puede esperar más. Pero el cadáver no sería (el) todo sino (el) resto. Sólo por eso, al menos, Hegel no ha desaparecido. Por lo mismo, la *disolución* no lo sería todo. Hegel permanecería; quedaría quizá, más allá de su separación o de su doblez, habitando el cuerpo de otro, emplazado. Todavía vivo aunque muerto, apareciendo en medio de su desaparición. Su nombre, el nombre de otro, aunque igualmente en falta: Sc 1 .

⁵⁶⁷ El presente anexo fue escrito con ocasión del curso de *Estética IV* dictado por el profesor Pablo Oyarzún el año 2002.

⁵⁶⁸ Peter Szondi, *Poética y Filosofía de la Historia I*, *op. cit.*, p. 1992.

Cifra o cripta de un nombre propio, criptonimia quizá, por la que no pudiendo dar ocasión al duelo ni a la introyección, queda lo que podría entenderse por incorporación⁵⁶⁹. Cierta forma de guardar la pérdida. Para que siga trabajando, no obstante.

Pero en la cripta su trabajo habrá de ser silencioso, o a toda voz, pero silenciada, apartada, ensordecida, tras el muro. Confinado en el interior, podrá seguir hablando pero ya no podrá salir. Y si sale, si logra salir, lo hará como se asoma el trabajo del inconsciente: activa sobrevida de un resto.

¿Cómo decir este nombre sin decir el otro? Y ¿cómo no decirlo sin quebrar el nombre de una época? Pero ¿cómo pretender unir en un solo nombre la totalidad y el fragmento? ¿En nombre de qué, de quién y de quienes habría que arriesgarse a esto? Pues mientras estaban con vida, mientras así se les podía oír y ver, nada ni nadie podía unirlos; no podían sino mantenerse separados y en franca disputa. Entonces Schlegel era otra cosa que Hegel. “Identidad de problemática básica y de intento contrario de solución”, en el decir de Peter Szondi. He aquí el terreno de disputa: “La ironía de Schlegel nace, como la dialéctica hegeliana, del esfuerzo por superar el craso dualismo de sujeto y objeto. Pero la unidad que se construye en la ironía no es una conciliación real. Más bien se le niega toda realidad al mundo objetivo, el mundo objetivo existe sólo en la medida en que la subjetividad se refleja en él y en ese reflejo quiere realizar la conciliación, el sujeto-objeto por fuerza propia, es decir subjetiva: la arbitrariedad del sujeto domina. Mientras la dialéctica de Hegel coloca la verdad en la conciliación entre sujeto y objeto, espíritu y naturaleza, no creada sólo por el sujeto, sino realmente dada, de manera que el espíritu es él mismo real sólo por su enajenación en la naturaleza y la naturaleza es ella misma sólo cuando la penetra el espíritu, en Schlegel la naturaleza pierde todo valor de realidad y lo único real para Schlegel, el yo todopoderoso, aparece a los ojos de Hegel también como irreal, pues está vacío, sólo en sí mismo y, por ello, ni siquiera él mismo⁵⁷⁰”.

Dialéctica e ironía, totalidad y fragmento, Hegel y Schlegel, no hallarían conciliación. En *vida*, se podría añadir, si no fuera que lo añadido prefigura la totalidad misma. Vale decir,

⁵⁶⁹ Jacques Derrida, “Fors”, en *Cryptonymie; Le Verbiere de l'homme aux loups* de Nicolas Abraham y Marie Torok; Aubier-Flammarion, Paris, 1976.

⁵⁷⁰ Peter Szondi, *Poética y Filosofía de la Historia I*, op. cit., p.187.

la relación dialéctica entre la vida y la muerte. Con lo que, muerto Hegel, no por ello habría desaparecido.

A no ser que el muerto, no sea más que un fragmento. Un aforismo irrelevante.

Todo indicaría una necesaria disección entre muerto y muerto. Pero la cirugía aquí se mostrará conducida por el recurso a la sutura. El ingreso del nombre de Hegel al cuerpo del nombre de *Schlegel* no se mostrará como un arreglo simple de la totalidad en el fragmento, sino como la autodestitución de la estética de la muerte en la estética del muerto. O dicho de otra manera: en cuanto el romanticismo es para Hegel la *disolución* del arte *qua* filosofía, todo lo que sigue a dicha *disolución* como arte moderno, se mueve como sobrevida del romanticismo (en sentido no hegeliano) en dicho arte como arte reflexivo. Ahora bien, en la medida en que el epitafio sobre el arte lo ha escrito la estética hegeliana, este epitafio ha prescrito esta sobrevida como destino del arte moderno. Tras Hegel, tras la muerte de Hegel y no tras Hegel muerto, éste ha entrado en el arte moderno en el cuerpo del nombre de Schlegel. Ha entrado como un muerto que no puede morir.

Y si esta entrada en la modernidad artística no deja de hacer señas a la muerte en medio de la *disolución* del arte, es porque el comienzo mismo del arte como proceso del espíritu sobreviene bajo el signo de la muerte. Todo habría comenzado en la tumba; tan encriptado como inconsciente, en el interior de la pirámide, el contenido del arte habría hallado lugar por primera vez en Egipto.

III. *Esbozo*

De acuerdo a una cierta pesquisa topográfica (reconociendo lugares en el mapa fenomenológico hegeliano) y topológica (reconociendo lógicas conceptuales que rigen dicho mapa fenomenológico), el presente estudio se sabe a sí mismo desconfiado de las informaciones necrológicas que dicho mapa reserva.

Moviéndose en el horizonte de la mentada cuestión del fin del arte, entendido como muerte del arte bajo el signo de su *disolución*, este estudio se propone no ya intentar reconocer el alcance hegeliano de esta aserción (al modo, por ejemplo, como Benedetto Croce lo enfrenta en *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, de 1906, o al modo

como Dino Formaggio quiere precisar contra Croce, en *La "morte dell'arte" e l'Estetica*, de 1983, los verdaderos alcances de la misma), sino más bien intentar reconocer aquello que sería la precomprensión de la muerte puesta en juego en dicha problemática, en Hegel y más allá de él.

Esta cuestión debería volverse relevante al menos desde cuatro indicios:

1. La *rápida* traducción del significado de la palabra alemana *Auflösung* (*disolución*) al campo semántico abierto por la palabra "muerte". Esta *rapidez* es necesario decirlo, y no sólo de pasada, no sólo es observable en los intérpretes de Hegel, sino en Hegel mismo, por ejemplo allí en ese pasaje de la *Estética* donde se refiere a la descomposición del cuerpo humano: "la mano amputada, p. ej., pierde su subsistencia autónoma; no permanece como estaba en el organismo; su flexibilidad, movimiento, figura, color, etc., se alteran; así entra en descomposición y toda su existencia se disuelve [*löst sich auf*]"⁵⁷¹.

Que esta *disolución* (*Auflösung*) lo sea del cuerpo en cuanto disolución de su vida, señala a una disolución como proceso mismo de afirmación de la vida. Afirmación que para Hegel acontece según una lógica contradictoria: "Pues la fuerza de la vida y, más aún, el poder del espíritu, consiste precisamente en poner en sí, soportar y vencer la contradicción. Este poner y disolver [*auflösen*] la contradicción entre unidad ideal y real exterioridad recíproca de los miembros constituye el proceso constante de la vida y la vida sólo es como *proceso*. El proceso vital abarca la doble actividad de, por una parte, llevar constantemente a existencia sensible las diferencias reales de todos los miembros y determinidades del organismo, pero, por otra parte, si éstos quieren coagularse en particularización autónoma y recluirse uno frente al otro en rígidas diferencias, hace valer en ellas su idealidad universal, que es su vivificación"⁵⁷². Todo lo que hace que el cuerpo se diferencie en sus partes exteriores a título de *miembros*, pero que a su vez impide que se diferencie hasta disgregarse y eventualmente descomponerse y disolverse, es aquello que lo hace *perdurar*. Esto que impide la rápida disolución es su *idealidad universal*. La vida como proceso vital se afirma y perdura al poner en sí (soportar) y vencer (disolver) la contradicción. Si la vida es capaz de perdurar (*Erhalten*), lo es en tanto la vitalidad (*Lebendigkeit*) es ideal.

⁵⁷¹ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 92.

⁵⁷² *Ibíd.*

Esta antropología idealista, cuyos aspectos tendrían que ser elucidados, tiene lugar en el cruce entre la naturaleza y la filosofía idealista, desde que aquella hace fácticamente lo mismo que esta. Ahora bien, si la idealidad de la vida es condición de su *perduración*, habría que reconocer qué indicio de vitalidad idealista, procedente de la *fuerza de la vida* y más aún del *poder del espíritu*, se plasma sobre el muerto embalsamado cuidadosamente guardado al interior de la pirámide egipcia.

2) A la muerte del dinasta egipcio no sobreviene la sepultura sino el *embalsamamiento*. Representación de la muerte por la cual, según Hegel, el muerto adquiere “el contenido [*Inhalt*] de lo vivo mismo [*das Tote gewinnt den Inhalt des Lebendigen selben*]”⁵⁷³. Así, “privado de su existencia inmediata, sin embargo, en su separación de la vida conserva [*behält*] su relación con lo vivo, deviene autónomo y es conservado [*erhalten*] en esta figura concreta [*konkreten Gestalt*]”.

Adquirir el *contenido (Inhalt)* de lo *vivo mismo*, no es adquirir el contenido de una forma (*Form*) separable de aquél, sino adquirir la figura (*Gestalt*) de lo vivo, “de lo vivo mismo”, en su contenido. El dinasta está vivo, si bien “privado de su existencia inmediata”, separado de la vida. No obstante *conserva (behält)* el contenido de lo vivo.

Habría que cavar aquí a fondo, hasta el fondo del *interior* hegeliano, de aquello que llama “lo interno [*das Innere*] como lo negativo de la vitalidad”, lo muerto en su figura concreta, para hallar el secreto de la pirámide egipcia. Secreto aportado no sólo por la sobrevivencia de un muerto, sino por la sobrevivencia dada en el gesto espiritual que logra levantar al muerto de su inmediatez natural, conservándolo vivo, aunque muerto. Gesto espiritual a través del cual Hegel logra identificar el primer indicio de arte.

En Egipto, el levantamiento de la pirámide, la erección de la casa de los muertos, hogar de su vida encriptada, muerte sin muerte, muerto sin duelo, incorporación más que introyección, habría, por primera vez, una señal de vida para el arte. He aquí el segundo indicio.

3) Tercer indicio: el arte egipcio sería arte, sí, pero *simbólico*. Último estadio del *simbolismo inconsciente* por el cual, el simbolismo inmediato o naturalista, alcanza el efectivo

⁵⁷³ *Op. cit.*, p.262.

atisbo de su posicionalidad, luego, no la inmediata identidad de los contrarios, ni tampoco la diferencia de los mismos, vale decir, el *símbolo propiamente dicho*.

Como tal, el espíritu es capaz de recuperarse a sí mismo desde su *negatividad*. Indicio de arte hay allí donde el arte es indicio de subjetividad y libertad en la (auto)producción del espíritu. Desde que para Hegel el símbolo mienta una *afinidad* (*Verwandtschaft*) entre significado y figura, entre significado y representación sensible, entre cosa e imagen, entre lo interno y lo externo; *afinidad* dada en una irreductible inadecuación que no obstante debe ser adecuada; el símbolo otorga a la conciencia lo inteligible universal dado en la cosa singular concreta. Por esta universalidad dada en el símbolo, universalidad por la cual el símbolo siempre acusará una separación entre imagen y significado, “la imagen siempre representa algo más [*etwas anderes*] que sólo el significado cuya imagen ofrece”⁵⁷⁴. Por este *algo más* o *algo otro* dado en la inadecuación el arte simbólico, por el cual todo arte simbólico es concebible como una incesante lucha entre “la adecuación e inadecuación de significado y figura”⁵⁷⁵, habría de distinguirse del ideal clásico del arte, capaz de comprender el verdadero contenido del arte, vale decir, capaz de encontrar la verdadera figura “que en sí misma no expresa nada más [*nicht anderes*] que ese contenido auténtico, de modo que el sentido, el significado no son tampoco sino aquello que de modo efectivamente real está en la figura externa”⁵⁷⁶.

Es por el arte clásico que *acaba disolviéndose* el arte simbólico. Pero en cuanto se trata de un *proceso interno* la consideración misma de este último nos pone en relación con el comienzo del arte. Y, al comienzo, desde la absoluta indiferenciación o de la “inmediata unidad substancial en una figura natural de lo absoluto entre significado y figura”⁵⁷⁷ hasta el “estadio del símbolo propiamente dicho”⁵⁷⁸, pasando por el comienzo de disolución de la primera unidad dada en el “doble afán por espiritualizar lo natural y sensibilizar lo espiritual”⁵⁷⁹. En la última fase del “símbolo propiamente dicho”, lo que es intuitivo como figura simbólica “es un producto engendrado por el arte que, por una parte, debe representarse a sí mismo en su peculiaridad, pero, por otra, manifestar no sólo ese objeto

⁵⁷⁴ *Op. cit.*, p.230.

⁵⁷⁵ *Op.cit.*, p.235.

⁵⁷⁶ *Ibíd.*

⁵⁷⁷ *Op.cit.*, p.236.

⁵⁷⁸ *Op.cit.*, p.237.

⁵⁷⁹ *Op.cit.*, p.236.

singularizado, sino un ulterior significado universal que ha de asociarse con él y reconocerse en él, de modo que estas figuras están ahí como tareas que exigen que puede elucidarse lo interno que en ellas se introduce⁵⁸⁰».

Se accede al significado universal trascendiendo la figura. Lo que implica aquí, precisamente en al arte egipcio de la muerte, dejar necesariamente tirada la figura del muerto tras el relevo del espíritu. El símbolo egipcio de la muerte, como simbolismo de la *inmortalidad* (teleológicamente precomprendida desde la noción griego-cristiana de inmortalidad), es, no obstante, una figura privilegiada para el advenimiento del arte como arte *simbólico* y, por lo mismo, es una figura incipiente pero privilegiada en el relevo del espíritu. Ante el cadáver embalsamado, el símbolo disuelve la resistencia de un muerto que se niega a morir en la muerte. O de otro modo: ante la figura concreta de la negatividad, ante lo muerto o “lo interno como lo negativo de la vitalidad”, vale decir, ante la figura misma que se resiste a la *disolución*, el pensamiento del símbolo como pensamiento del contenido por sobre la forma, *disuelve* dicha resistencia en un pensamiento de la muerte como perduración de la vida en su idealidad. Y, sin embargo, este pensamiento de la muerte y de su disolución, es también un pensamiento del comienzo del arte en la resistencia a la disolución. Es también un pensamiento del muerto que se resiste a morir.

4) El pensamiento del muerto, a saber, el pensamiento del contenido y de la forma en la figura, es un pensamiento alegórico. Un pensamiento alegórico guarda todo el contenido en la figura y hace de ésta el comienzo del límite de aquél. Para un pensamiento así, el arte puede ser la reflexión misma o todo lo que la reflexión puede esperar para reconocer el límite de su alcance.

Parece ser que este límite es el que quiere sortear Hegel con el pensamiento del símbolo. Por lo mismo, lo que se venía diciendo sobre el símbolo debía decirse contra Friedrich von Schlegel. “(...) respecto de la forma artística simbólica surge la pregunta de si *toda* la mitología y el arte han de tomarse en efecto simbólicamente; tal como Friedrich von Schelegel, p. ej., afirmaba que en toda representación artística ha de buscarse una alegoría”⁵⁸¹. Lo que pretendería Schlegel, según Hegel, es extender “lo simbólico a todos los

⁵⁸⁰ *Op.cit.*, p.237.

⁵⁸¹ *Op.cit.*, p.231s.

ámbitos de la mitología y del arte⁵⁸²”. Pero para este último lo que cuenta es “en qué medida lo simbólico mismo ha de contarse entre las *formas artísticas*”⁵⁸³. Y añade: “Queremos establecer la relación artística entre el significado y su figura, en la medida en que es *simbólica*, a diferencia de otros modos de representación, primordialmente del clásico y del romántico. Nuestra tarea debe por tanto consistir, no en aquella propagación de lo simbólico a toda la esfera artística, sino, por el contrario, en limitar expresamente el círculo de lo que en sí mismo se representa como símbolo propiamente dicho y ha de considerarse por tanto como simbólico”⁵⁸⁴.

En este pasaje, todo indica que Hegel parece poder desmarcarse nítidamente del cometido alegorizante. El establecimiento delimitado de la representación simbólica como “propiamente dicha”, merced a la cual es preciso atenerse, parece negar todo sesgo alegórico en el pensamiento hegeliano del arte, por lo menos, al modo como lo habría querido entender Schlegel. El presente estudio cuenta con la problemática schlegeliana de la alegoría, como también cuenta con los estudios realizados por Paul de Man y por Walter Benjamín sobre el romanticismo y el *Trauerspiel* alemán. Y también cuenta, de un modo especialmente atento, con la concepción de Maurice Blanchot sobre la mimesis del muerto en *El espacio literario*. El presente estudio trabaja en una cierta filiación entre el romanticismo, particularmente, Friedrich Schlegel y Maurice Blanchot⁵⁸⁵. Además, en la vena de esta filiación, el presente estudio atisba que Didi-Huberman sólo podía haber escrito sobre el arte *Lo que vemos, lo que nos mira*⁵⁸⁶, inscribiéndose en la misma época en que Thomas, el oscuro, en el curso de su pacífica lectura, era acosado por la escritura que tenía ante la vista, en un proceso de interiorización donde, el interno despertar de las letras, lo miraba como desde afuera.

No obstante, lo que se quiere explorar aquí no es, por ahora, el desarrollo pre y post-hegeliano de la alegoría (ni de sus vínculos con la ironía), sino más bien, el desarrollo del pensamiento hegeliano en su sesgo alegorizante, aquel por el cual la *disolución del arte*,

⁵⁸² *Ibíd.*

⁵⁸³ *Ibíd.* La cursiva sería de Hegel. En todo caso, en cursiva en el texto.

⁵⁸⁴ *Ibíd.*

⁵⁸⁵ Ver, por ejemplo, Maurice Blanchot, “Athenaeum”, en *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila, Caracas, 1974.

⁵⁸⁶ G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997.

como agotamiento de su forma para los intereses del espíritu, agotamiento que es la condición de la *perduración* de la vida del espíritu en el elemento de la idealidad, tiene como contrapartida ejemplar, el indicio de su comienzo, allí donde la resistencia a la *disolución* provenía del espíritu mismo, en la sobrevivencia del cuerpo muerto del dinasta.

Quizá, y esta es la tesis más decisiva y arriesgada de este estudio, la muerte del arte encuentre su invencible indicio en la *fijación como conservación*, esto es, *en el incesante diferimiento de su muerte*. Acaso la muerte del arte sea el triunfo de la muerte como triunfo interminable de su faena. La alegoría de su fin, su disolución alegórica o la perduración de su originario fin. Quizá, por lo mismo, todo lo que moderna y contemporáneamente pareciera estar vinculado a la muerte del arte bajo la apreciación de Hegel, a saber, la mediación reflexiva y la filosofía, sea menos la filosofía y la reflexión (en la forma que sea: teorización sobre el arte, crítica, reflexión, semiología, hermenéutica, etc.) que una irrefrenable zozobra del pensamiento sobre el arte y del arte como pensamiento. Toda la inflación reflexiva de lo artístico sería menos la pérdida del arte que la imposibilidad de su pérdida como pérdida de *su* pensamiento. Allí donde un cadáver no se deja enterrar, donde no halle muerte que lo sepulte, no hay pensamiento del duelo. Y si no hay pensamiento del duelo, no hay pensamiento en el proceso incesante del cambio de su objeto. El pensamiento moderno y contemporáneo del arte es quizá la zozobra del espíritu en medio de lo que considera *su s obnis*

ANEXO 3:

Diderot y el objeto de arte.

Aproximación al discurso del arte en el siglo XVIII⁵⁸⁷.

“Ya que sólo aparece ante mí el exterior, me gustaría que me acostumbraran a verlo bien y que me dispensaran de un conocimiento péfido, que tengo que olvidar”

Diderot, *Salón de 1767*

Que se escriba, no *del* cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo. Eso fue, y sin duda ya no lo es, un programa de la modernidad.”

Jean-Luc Nancy, *Corpus*.

Hay un antiguo problema del arte que aparece una y otra vez en el curso de los siglos y que tiene lugar aquí y allá en los más diversos discursos sobre el arte. Este es el problema de la *distancia*.

En Aristóteles, por ejemplo, si es que nuestra interrogación aquí no compromete en primer lugar la lógica y la retórica del ejemplo, la problemática de la distancia es un aspecto decisivo en las artes visuales. Así, en su *Poética*, es sabido que la mimesis visual o pictórica es trabajada paralela pero coincidentemente con el círculo de la mimesis poética, de manera que en una y otra el objeto a imitar se divide en: mejor, peor o semejante. Es sabido también que su *Poética* Aristóteles se inclinará expresamente por un modelo de imitación que no es la de lo semejante sino la de lo mejor dado que aquél imita a los hombres tal y como son y éste tal y como deben ser. En cuanto a la mimesis visual, obviamente que Aristóteles mantendrá la misma inclinación. Sin embargo, a la hora de postular el carácter

⁵⁸⁷ El presente anexo fue escrito con ocasión del curso *Historia del Arte IV* dictado por el profesor Gonzalo Arqueros durante el año 2002.

connatural de la imitación, con sus también connaturales réditos de conocimiento y de placer, Aristóteles pondrá en manos de la mimesis visual, de la más semejante o exacta, cierto trabajo con la distancia, la que se prueba, a su vez, mediante la distancia conferida a la práctica: “Y es prueba de esto [del disfrute con las obras de imitación]] lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres”. (*Poética*, 1448b9-13; p.136)⁵⁸⁸.

La mimesis visual, cuyo objeto es la más fiel semejanza, poseería entonces, en la práctica, una doble virtud: nos aproximaría fielmente a aquello que deseamos ver manteniéndonos distancia. Nos cuidaría así en el proceso de nuestro deseo natural de conocer de aquello que nos resulta repugnante. Lo que, si no se traduce en placer por imitación sobre la base del previo avistamiento de lo retratado, se puede traducir en un placer por la ejecución o por el color. Escena doble del conocimiento y del placer: la mimesis visual placería tanto por el conocimiento que reporta (lo que para Aristóteles es el placer de muchos, aunque particularmente de los filósofos) como por la contemplación de sus aspectos propiamente pictóricos. Entonces: puesta en escena del objeto del arte pictórico en el momento mismo de su más fiel imitación, mismo momento el de la presentación y de la restitución.

Este problema será un tópico de las artes visuales. Aristóteles es algo más que un ejemplo. Y por lo mismo Diderot será también otra cosa que un mero repetidor, lo que veremos enseguida. Pero, de paso, esto: Leonardo da Vinci y su trabajo con cadáveres. Consejos para el pintor: “Te aconsejo que aprendas la anatomía de los músculos, cuerdas y huesos; sin este conocimiento no adelantarás gran cosa, y si dibujas del natural, quedará tu modelado falto de músculos precisos para darte el movimiento que buscas, aparte de que no siempre podrás disponer, para la copia, de buen desnudo, y habrá de serte más útil dominar una práctica y una habilidad suficientes para suplir esa falta (...) Y tú, que juzgas preferible para estudiar anatomía verla ejecutada en el natural en vez de estudiar los dibujos, dime si

⁵⁸⁸ Cfr. Aristóteles, *De las partes de los animales* I 5, 645^a11-17: “Sería irrazonable y absurdo —dice— que, al contemplar sus imágenes (se refiere a la de los animales de aspecto desagradable), disfrutemos porque vemos al mismo tiempo el arte con que han sido ejecutadas, por ejemplo la pintura o la plástica, y que no nos parezca preferible la contemplación directa de los organismos naturales, pudiendo observar en ellos las causas”.

en verdad es posible que distingas en la realidad todo lo que te enseñan todos esos dibujos en una sola figura. Por mucho que sea tu genio, no podrás ver, en efecto, y no podrás conocer más que unas cuantas venas; mientras que yo, para tener verdadero y pleno conocimiento del tema, he de haber hecho la disección de más de diez cuerpos humanos, separándoles los miembros, reduciendo a partículas la carne que se encontraba en torno de las venas, sin verter sangre, sino aquella insignificante de las venas capilares. Los cuerpos no duran el tiempo necesario para estudiarlos; hay que proceder sobre varios cuerpos para poder llegar a su pleno conocimiento y, a veces, recomenzar la tarea para establecer distingos”. Luego añade: “Acaso se resista tu estómago a esta clase de estudios por mucha que sea tu afición por ellos, y te dará reparo, en ese caso, pasar varias horas de la noche en compañía de muertos abiertos y en pedazos, de aspecto espantable. Aún suponiendo que soportes todo eso, siempre habrás de echar de menos los dibujos que te lo representan con acierto”⁵⁸⁹.

No se trata de otra cosa que de un tratado de pintura. Estos consejos para el pintor son consejos sobre el dibujo, sobre la relación con los dibujos y sobre la relación de estos con el modelo, sea natural o no. En este caso, el natural está en falta. Está en falta para sí mismo, en la medida en que una inspección de su interior posibilita una mirada más exacta de lo exterior. No podremos olvidar esto. Para bien o para mal. Todo esto en el dibujo, por cierto. Es preciso hacer esta operación de tránsito. El dibujo, que en un principio no basta, y por lo cual es preciso hacer este tránsito por un lugar que es todo tránsito (“los cuerpos no duran el tiempo necesario para estudiarlos”), es, en todo caso, a lo que hay que volver. Ya premunido de experiencia y de observación, el dibujo del natural, es más y menos natural. Todo acierto del dibujo depende de esto. Lo que, además, dice relación con un saber de la pintura donde la carne viva del muerto, que muere vertiginosamente, es traspasada a la fijeza pictórica. De este traspaso de lo muerto a lo vivo, de lo natural visto en el cuadro para la apreciación más exacta del cuerpo de su imagen, debemos hacer sus cargos y sus descargos exponiendo, o más precisamente, bosquejando, los contornos del objeto artístico de Diderot.

La distancia no es un tópico más en su concepción del arte. Incluso en el momento

⁵⁸⁹ Leonardo Da Vinci, *Tratado de la Pintura*.

en que su concepto de lo bello sea concebido como *relación*, este tópico será más que nunca afirmado. Por un movimiento de drástica expulsión ella deberá desaparecer de la imagen. Pero a su vez, por un movimiento de absoluta incorporación, ella será el punto de partida y la condición de todo objeto de arte. Toda consideración de obra, en sus más diversos detalles y partes y en sus relaciones más estrechas y diferenciadas, se constituye a partir del discurso de una exterioridad enteramente resuelta en el objeto. Lo que, si de un lado, quiere decir objetividad, quiere decir también, de otro lado, objetualidad. Por ello, de un lado el discurso del arte se muestra enteramente confiado a la eficacia descriptiva de sus enunciados, y de otro, se muestra enteramente notificado de la heterogeneidad del proceso artístico.

Pero, si con Diderot, crítico de arte y escritor, parecemos no estar muy lejos de un arte que hace parte de las procesiones del espíritu, incluso de una pintura enteramente sometida a la poesía tal y como lo observa Balzac en *La obra maestra desconocida*, la antigua querrela entre pintura y poesía parece aquí ofrecerse fuera de toda subsunción espiritual o de todo extravío romántico. Como si ninguna culminación representacional de las bellas artes, en medio del nauseabundo parecido de los retratos, para usar expresiones cercanas a Hegel⁵⁹⁰, tuviera que ser necesariamente relevada en un proceso espiritual superior al arte, ni menos que tuviera que ser operada en el espacio insondablemente poético del espíritu (divisa romántica que todavía será compartida por la concepción bretoniana del objeto del arte)⁵⁹¹. Pero, querríamos sugerir aquí, que la exterioridad completa de la mimesis visual entraña la total exposición, aunque teleológica, del objeto de arte, precipitándolo en definitiva, y acaso sin residuo, en las manos del saber. Lo que, por otra parte, no sucede sin cierta interrupción de dicha teleología. La que es entrevista por el mismo Hegel.

En efecto, en su *Lecciones sobre la estética*, en el marco del retraimiento subjetivo del arte moderno, Hegel consigna que la subjetividad artística parecer poder liberar una exterioridad plenamente asentada en su mundanidad y totalmente articulada en su prosa. Momento en el que la subjetividad artística certifica la perfecta validez de la objetividad prosaica para hacerla entrar en la representación. Momento moderno de la mimesis “Lo que

⁵⁹⁰ Cfr. G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética*, AKAL, Madrid, 1989, p.35

⁵⁹¹ Cfr. la conferencia de André Breton realizada en Praga en 1935: “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, en *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, pp.271-308.

debe atraernos no es el contenido y su realidad, sino la apariencia enteramente carente de interés respecto al objeto. Lo bello, por así decirlo, fija la apariencia como tal para sí, y el arte es la maestría en la representación de todos los secretos de la apariencia de los fenómenos externos que se profundizan en sí”.⁵⁹² En adelante, solícito de toda la contingencia, la superficie espejeante del arte moderno haría comparecer la realidad sin la menor resistencia. Pero también, como un espejo que no sólo refleja, sino que a la vez *introduce el sentido de las cosas que allí aparecen*, la mimesis moderna trabaja en la perspectiva de la *infinita secreción* de lo que llama su objeto. “El arte consiste particularmente en espiarle con fino sentido al mundo dado, en su vitalidad particular y no obstante concordante con las leyes universales de la apariencia, los rasgos momentáneos, de todo punto mudables de su ser-ahí, y retener con fidelidad y verdad lo más fugaz”⁵⁹³.

Momento de la *introducción* del sentido y de la mimesis interminable del objeto del arte. Momento en que el objeto del arte *debe introducir* el sentido allí donde está entregado a una causa enteramente exterior, vale decir, a una producción *sin* fundamento (espiritual).

Lo que sigue pretende asomarse a esta configuración. Y no lo hará sino en relación con un segmento muy circunscrito del objeto artístico de Diderot, poniendo sobretodo atención a cierta relación de obras visuales en las que preferentemente se perfila el tópico de la distancia. Esperando con ello, no anticiparse, en un estudio que demandaría una investigación más conciente y de la que este texto no es más que un bosquejo.

El desollado bajo la piel y la piel desnuda bajo la ropa.

Se tratará de no eludir lo esencial: la piel, ni más ni menos. Luego: lo visible, vivo y natural. Vale decir, la carne, la sangre, los músculos. La piel sería capaz de plegar o envolver en sí misma todo eso: envoltura virginal, natural y viva capaz de prescindir de toda tela. Fuera de toda tela, debería poder ser concebida como una distancia imposible de plegar, doblar o pegar. Y esto en el momento mismo en que está en la tela o el lienzo.

⁵⁹² Cf. G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética, op. cit.*

⁵⁹³ Cfr. G.W.F., Hegel, *Lecciones sobre la estética, op. cit.*

En la distancia que toma Diderot de la enseñanza académica de la pintura, destaca su crítica del estudio de la figura anatómica. Enjuiciando severamente ciertos efectos de la práctica de la enseñanza del arte originada en el Renacimiento y del que Da Vinci, en el pasaje arriba citado, daba claro testimonio, Diderot, consigna por otra parte, la introducción distanciada del cadáver en el dominio del arte, lo hemos visto ya testimoniado por Aristóteles. El reclamo, que no parte sin declarar la ventaja, es que de tanto estudiar al desollado, no pintemos ya otra cosa que el desollado. Así en el siguiente pasaje de sus “Ensayos sobre la pintura”: “Sin duda el estudio de la figura anatómica tiene sus ventajas; pero ¿no habría que temer que el desollado se quede perpetuamente en la imaginación, que el artista se empeñe en la vanidad de mostrarse sabio, que su ojo corrupto no pueda detenerse en la superficie, que, a pesar de la piel y las grasas, no siempre vislumbre el músculo, su origen, su ligamento y su inserción; que lo articule todo con demasiada fuerza, que sea duro y seco, y que me encuentre el maldito desollado, incluso en sus figuras de mujer?”⁵⁹⁴.

Se entiende, en todo caso, que Diderot valla con Da Vinci aquí más lejos que Aristóteles. En todo caso, no se trata ya de la introducción distanciada del cadáver en la imagen pictórica, sino del peligro de la introducción subrepticia y sin distancia del cadáver en la imagen. En la figura humana, se entiende. Como si por el hecho de haber visto demasiado al desollado fuera de la pintura, la imaginación del pintor obligue a poner ante su vista, en la pintura, lo que sus ojos no alcanzan a ver. ¿Y qué es lo que sus ojos pueden alcanzar a ver?: la “superficie”, la “piel”, las “grasas” y en ellas “el músculo, su origen, su ligamento y su inserción”. Todo esto si es que, por la introducción del desollado, “lo articule todo con demasiada fuerza, que sea duro y seco, y que me encuentre al maldito desollado, incluso en sus figuras de mujer”.

Sin embargo mismo principio: se introduce en la pintura lo que antes se ha visto fuera de ella, al punto que, se puede confrontar la imagen con lo que se ha visto. Lo que sucede, en el caso de Diderot, es que como se trata de otra imagen, de una figura humana no desollada, no se puede confrontar ya la imagen ni con el cuerpo desollado ni con el

⁵⁹⁴ Denis Diderot, “Ensayos sobre la pintura”, en *Denis Diderot*, Siruela, Madrid, 1994, p.107. Todas las citas que siguen son extraídas de este libro, el que además de contener varios escritos estéticos de Diderot, contiene además una selección de Salones. Cuando citemos otro texto, será expresamente señalado.

cuerpo no desollado. O peor: porque se les puede confrontar, donde debía aparecer una figura humana no desollada aparece una figura humana desollada. Con lo cual la mimesis pictórica no puede responder fielmente a la figura que representa, respondiendo más bien a un modelo aprendido que atenta contra su figuración.

Seamos más exactos. La mimesis pictórica aquí sigue las directrices del dibujo. Y es para dibujar bien que se estudia al desollado. Lo que no estaría mal, según Diderot, si dicho estudio fuera menos preponderante que lo que se exige en la escuela de dibujo y si, en vez de adquirir la *manera* del dibujo, se imitara la naturaleza. En el caso del estudio del desollado esto implica que sus lecciones debieran ser aplicadas “sobre el desnudo animado y vivo”. Todo lo cual, como ya se advierte, no ha dejado sobre el cuadro el menor rastro de la natural repugnancia que leíamos en el pasaje de Aristóteles e incluso en el de da Vinci. Es que no tratándose ya de evitar la repugnancia que ofrece el cadáver, de lo que se trata es de evitar una manera escolar de proceder en el arte, donde el cadáver desollado, es un ejemplo claro de la manera en que la Academia se relaciona con la naturaleza y con la vida. Ambas, en todo caso, no se contraponen solamente a una figura humana dura y seca a causa del “maldito desollado”, especialmente si es una “figura de mujer” (lo que no debemos pasar simplemente por alto), sino también a todo aquella que la *manera* dirige el aprendizaje del dibujo: con sus maniqués o modelos que en las sesiones de dibujo no hacen más que simular (mal) la vida.

Pero Diderot ha visto también al desollado en pintura. En un cuadro de Chardin. Lo veremos enseguida.

Formalicemos antes, de acuerdo a lo que veníamos diciendo, los deseos pedagógicos de Diderot. Será el mismo quien nos ponga en el caso en que fuera el director de una escuela de arte, a la que, deberíamos esperar, dejaría entrar la vida y las “naturalezas de todas clases”: “Cuando el alumno sabe dibujar fácilmente una lámina y un modelo en relieve, le tengo durante dos años ante el modelo académico del hombre y de la mujer. Luego le proporciono niños, adultos, hombres hechos, ancianos, sujetos de todas las edades, de ambos sexos, sacados de todos los ambientes de la sociedad, en una palabra, naturalezas de todas clases: los sujetos se presentarán en masa a la puerta de mi academia, si les pago bien; si estoy en un país de esclavos, los obligaré a venir. En los diferentes

modelos, el profesor se esforzará por resaltar los accidentes que las funciones cotidianas, el modo de vida, la condición y la edad han introducido en las formas. Mi alumno sólo verá el modelo académico una vez cada quince días; y el profesor concederá al modelo la elección del modo de posar. Después de la sesión de dibujo, un hábil anatomista explicará a mi alumno la figura anatómica desollada y le hará la aplicación de sus lecciones sobre el desnudo animado y vivo; y sólo dibujará la figura anatómica con mucho, doce veces en un año. Será suficiente para que comprenda que la carne sobre los huesos y la carne que no se apoya en nada no se dibujan del mismo modo; que aquí el rasgo es redondo, allí, como anguloso; y que si descuida estas sutilezas, el conjunto parecerá una vejiga hinchada o una bala de algodón⁵⁹⁵”

Tendremos que detenernos sobre esta prioridad otorgada a la naturaleza y el privilegio otorgado a la verdad. Pero, por ahora, detengámonos en el desollado de Chardin: la *Raya desollada*. Cito, del Salón de 1763, este pasaje dedicado a esta pintura de Chardin: “El objeto es repugnante, pero es la carne misma del pescado, es su piel, es su sangre; el aspecto real de la cosa no impresionaría más. Señor Pierre, mire atentamente este cuadro cuando vaya a la Academia y aprenda, si puede, el secreto de salvar mediante el talento la repugnancia de ciertas naturalezas”⁵⁹⁶.

El desollado, aquí en pintura, con toda su repugnancia. No sin movernos en los dos momentos de la mimesis pictórica descritos por Aristóteles, el del placer por el conocimiento y el del placer estético, la repugnancia es salvada en el cuadro mediante el talento. Y si el placer del conocimiento seguirá teniendo lugar mientras la imagen se confronte con la naturaleza, el placer estético parece querer aquí ponerse en lugar del placer del conocimiento. En efecto, el color parece haber puesto la cosa en la imagen, y la cosa, en adelante, parece poder tomar el lugar de la naturaleza. “El aspecto real de la cosa no impresionaría más”. La repugnancia más real que la naturaleza. Magia. “No se entiende nada en esta magia. Son capas espesas de color aplicadas unas sobre otras y cuyo efecto se

⁵⁹⁵ Cfr. *op.cit.*, p.109.

⁵⁹⁶ Cfr. *op.cit.* p.34.

traduce de abajo arriba (...) Acérquese, todo se enturbia, se achata y desaparece aléjese, todo se vuelve a crear y se reproduce”⁵⁹⁷.

Cuestión del uso del color. Chardin, ante todo, colorista. Lo que nos recuerda que Diderot distinguirá dos clases de pintura, que equivalen a dos modos de hacer trabajar la distancia. No nos detendremos por ahora en este punto.

Lo que nos llama la atención, entre tanto, es la configuración estética del objeto cuyo levantamiento debe poder plegar en sí los mismísimos términos de lo real. De lo que, por cierto, aquí no se levanta acta de independencia, sino, como será señalado enseguida, al contrario, se trata de una extrema dependencia en el momento en que se defiende su autonomía. Del mismo modo, tan cerca de la piel como antes, en la superficie virginal de la figura natural, pero esta vez ya no emergiendo desde abajo de la piel como el desollado, o en general la anatomía, sino que la piel emergiendo desde abajo de la ropa, el desnudo velado por la tela, algo insoportable. Cito: “El que haya colocado un trozo de tela sobre el brazo estirado de un hombre y, al hacer que el brazo gire sobre sí mismo, haya vistos músculos sobresalientes hundirse, músculos hundidos sobresalir y la tela dibujar esos movimientos, cogerá su maniquí y lo echará al fuego. No puedo soportar que me muestren la figura anatómica bajo la piel; pero tampoco pueden mostrarme el desnudo bajo la ropa”⁵⁹⁸

Ni el desollado bajo la piel ni el desnudo bajo la ropa. Las razones de lo primero ya las conocemos. De lo segundo: “Unas figuras desnudas, en un siglo, en un pueblo, en medio de una escena en que la costumbre es vestirse, no nos ofenden en absoluto. Porque la carne es más bella que el verdadero tejido; porque el cuerpo del hombre, su pecho, sus brazos, sus hombros; porque los pies, las manos, los senos de una mujer son más bellos que toda la riqueza de la tela con que se cubrirán; porque su ejecución requiere más habilidad y es más difícil; porque *major a linguquo reverentia*, y al hacer un desnudo, la escena se aleja, sugiere una edad más inocente y más simple, costumbres más salvajes, más análogas al arte

⁵⁹⁷ *Ibíd.*

⁵⁹⁸ *Cfr. op.cit.*, p140.

de la imitación (...) porque las figuras medio desnudas, en una composición, son como los bosques y el campo trasladados a los alrededores de nuestras casas”⁵⁹⁹.

Ni bajo la piel ni sobre la piel. No la anatomía sino la piel. No la ropa sino la piel. No la figura semidesnuda sino el desnudo, el cuerpo, la belleza del cuerpo, la belleza. La proximidad misma se podría decir, si es que la proximidad nos fuera inmediatamente restituida. Más bien la lejanía: “al hacer un desnudo, la escena se aleja, sugiere una edad más inocente y más simple, costumbres más salvajes”. La distancia natural, salvaje, se presenta en el desnudo. Ante dicha presencia natural, se debe el arte de la imitación. Por lo mismo, la semidesnudez, rompe, corta o acorta abruptamente la distancia natural: “porque las figuras medio desnudas, en una composición, son como los bosques y el campo trasladados a los alrededores de nuestras casas”. Será preciso, entonces, pintar la distancia. Manteniendo el cuerpo a distancia de la ropa: “Cuanto mejor se adapta un traje a un cuerpo, más adquiere la figura el aire de un hombre de madera”⁶⁰⁰. Y, en el caso de la mujer, manteniendo su desnudez honrándola con la decencia. En *Coreso y Calirroë* de Fragonard (Salón de 1765):

“Grimm: Que a la víctima tendida, caída, le apretaba en exceso la ropa por abajo.

“Diderot: Yo también lo advertí en mi sueño; pero quise honrarla con la decencia, incluso en ese momento.

Queda que indagemos qué es esta distancia en un objeto del arte que debe mantener una relación prioritaria con la naturaleza. Después de lo cual, volveremos sobre lo aquí dicho.

Distancia y relación.

Estamos advertidos que en el pensamiento de esta distancia no sólo hay arte. Que también hay allí un pensamiento de las relaciones entre naturaleza y cultura

⁵⁹⁹ Cfr. *op.cit.*, p.130.

⁶⁰⁰ Cfr. *op.cit.*, p.121.

característico de la modernidad europea y especialmente iluminista. Cierta “vuelta” a la naturaleza y, en general, la búsqueda de los orígenes⁶⁰¹, se escribe también en el ámbito del pensamiento del arte. Y esto, en el suelo francés del siglo XVIII, vale decir, en el ámbito del llamado despotismo Ilustrado, se traduce en una disputa donde las cuestiones del arte, su naturaleza, su verdad y sus representaciones, no dejan de referir por cumplimiento o por defecto, a cuestiones de orden social. Lo que no quiere decir, en el caso de Diderot, que éste resuelva sus puntos de vista sobre el arte simplemente sobre dicho plano. Que, por ejemplo, los juicios de Diderot sobre Boucher⁶⁰² sean tan lapidarios con respecto a la absoluta falta de “verdad” de la que gozan sus pinturas de paisajes y pastorales⁶⁰³, se debe a que, entre otras cosas, el campesino y su entorno representado nada tiene que ver con la vida en el campo. Y si, por otra parte, repara en la ambigüedad de *La novia del pueblo* de Greuze⁶⁰⁴, es que despunta una situación social que bien valdría la pena ser considerada⁶⁰⁵. En ambos casos Diderot parece elaborar su crítica sobre la base de la existencia de una autonomía artística del arte, enjuiciando la obra por sus medios y por la utilización de los mismos, dentro de los cuales se encuentran las opciones representacionales del artista, los que deben ser juzgados de acuerdo a la fidelidad de su referencia. Así, como en los dos casos anteriores, Diderot por otra parte se deshace en halagos acerca del “realismo” y la “verdad” de las pinturas de género de Chardin⁶⁰⁶. Todo lo cual, indica que debemos examinar en el objeto

⁶⁰¹ El origen del conocimiento, del gusto, de la sociedad, de las costumbres, de la historia, de las especies, por mencionar sólo algunos tópicos, da lugar a una muy afamado cúmulo de obras, entre otras menos afamadas pero igualmente representativas, de una época de la razón y de la ciencia, de la historia y de la política, que si bien no comienza ni termina en el siglo XVIII, recibe allí un empuje decisivo en por lo menos tres ámbitos: el del pensamiento del arte, de la política y de la ciencia.

⁶⁰² Francois Boucher (1703-1770)

⁶⁰³ Cfr. *op. cit.*, pp.46-51.

⁶⁰⁴ Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). Cf. *op. cit.*, pp.70-73.

⁶⁰⁵ A propósito de la ambigüedad de la escena de la pintura de Greuze, Diderot le refiere a Grimm lo siguiente: “Una mujer de mucho ingenio ha dicho que ese cuadro estaba compuesto de dos naturalezas. Pretende que el padre, el novio y el escribano son campesinos, gente del campo, pero que la madre, la novia y todas las demás figuras proceden del mercado de París. La madre es una gruesa vendedora de fruta o de pescado; la hija, una bella florista. Esta observación, al menos, es delicada; compruebe, usted, amigo mío, si es justa”. Cfr. *op.cit.*, p.63. Thomas E. Crow consigna este pasaje en su libro *Pintura y sociedad. En el París del siglo XVIII*, Nerea, Madrid, 1989, p.200.

⁶⁰⁶ Jaen-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779). Cf. *op. cit.*, pp.52-60.

artístico que concibe Diderot aquello que parece articular representación, naturaleza y verdad.

Cierto pasaje clave acerca del tipo de representación con la que cuenta Diderot es el siguiente: “¿No es verdad que hace mucho tiempo que no veis sino una parte del objeto que copiáis? Intentad, amigo mío, imaginar toda la figura transparente y situar vuestro ojo en el centro: desde allí observaréis todo el juego exterior de la máquina; veréis cómo ciertas partes se alargan, mientras otras se encogen; cómo aquellas se hundan, mientras estas se hinchan; y, perpetuamente ocupados de un conjunto y de un todo, conseguiréis mostrar, en la parte del objeto que vuestro dibujo presenta, la necesaria correspondencia con la que no se ve; y, aunque sólo me ofrezcáis una cara, obligareis a mi imaginación a ver también la cara opuesta; y será entonces cuando exclamaré que sois magníficos dibujantes”⁶⁰⁷.

Con este llamado a la imaginación para trascender cierta visión unilateral del objeto, podría parecer que Diderot quisiera abandonarlo, sobre la base de un cierto movimiento de subsunción ideal o imaginativa. Lo que, sin duda hace, aunque hasta cierto punto. Pero sólo y en la medida en que el objeto se da a ver idealmente y en forma total. Lo que implica extremar la visión de un objeto cuya totalidad (imaginativa) inspecciona cada una de sus partes y el conjunto de sus procesos. La posición central de esta visión señala menos una interiorización (lo que también hace), que una direccionalidad exterior o exteriorización por medio de la cual el objeto presenta todo su contextura. Como si el objeto fuera precisamente no su núcleo, sino todo lo que se deposita a su alrededor. Lo que quiere decir también que él se constituye *a partir de* su núcleo. Tal que, la invitación del ojo u eje central es a mirar desde “el exterior de la máquina”. ¿Y qué es lo que se ve? Todo: cada una de las partes, su conjunto articulado y el proceso de su articulación. Esto en la imaginación. ¿Y en el dibujo?

Es necesario hacer trabajar en el exterior el lado oculto o interior del objeto, haciendo trabajar la correspondencia entre lo que se ve y lo que no se ve. Lo que hasta cierto punto hace quien dibuja con el desollado en la imaginación. Y no

⁶⁰⁷ Cfr. *op.cit.*, p.109.

habría ninguna diferencia si no fuera que se trata de hacer aparecer el cuerpo vivo en la pintura y no “al maldito desollado”. Y si, como ya sabemos, pueda también tratarse de que aparezca el desollado, este debe aparecer sólo cuando debe aparecer, cuando no se trate de otro que el desollado. La correspondencia exige que lo representado sea considerado en la representación. Lo que sucede si se atiende en el detalle y en el conjunto a las características de lo representado: “introduciendo los detalles sin destruir la masa”. Lo que se consigue mediante la observación de las muchas naturalezas de todas clases que existen. Esto ya lo sabemos. Precisamos saber en qué consiste la necesaria consideración de lo representado en su representación. Y también cómo es que en virtud de dicha consideración lo representado se puede dejar ver en la representación incluso allí donde no se deja ver.

Una advertencia. El trabajo de dicha correspondencia no dependerá sólo de saber colocar bien el conjunto introduciendo cuidadosamente los detalles a partir de un decidido trabajo de observación, no, eso no basta: “es la obra de la inspiración, del genio, del sentimiento, y del sentimiento exquisito”⁶⁰⁸.

Sigamos el modelo de la naturaleza. Hasta dónde sea posible.

“La naturaleza no hace nada incorrecto”, dice Diderot. Todo lo que es, es como tiene que ser. Con lo cual, parece que de partida no se la puede seguir. O, quizás, sólo se le puede seguir, sólo después y fuera de ella. Así, la pintura viene después. Esto, en principio, es lo más tradicional y se sabe que se sabe hace tiempo. Pero hay algo más.

No se dice solamente que la naturaleza es anterior a la pintura o que la pintura es sólo su imitación. Dice más bien que la naturaleza no se equivoca. Luego, lo que viene después, la pintura, se equivoca; lo que hace, no es necesariamente como tiene que ser. Agrega Diderot un poco más adelante: “Una figura humana es un sistema demasiado complejo como para que los efectos de una inconsecuencia insensible en su principio no hubiera lanzado la producción más perfecta del arte a mil leguas de la obra de la naturaleza”.

⁶⁰⁸ *Ibíd.*

Cuando más arriba señalábamos con Diderot que el arte de la imitación se debía a la naturaleza, siendo su posibilidad la analogía de la naturaleza; cuando asimismo señalábamos que la naturaleza exhibía su distancia en la total desnudez; cuando en la relación entre imitación y naturaleza despuntaba una lejanía que se podía ver en la representación pictórica; cuando la piel aparecía por fin y con ella el cuerpo vivo, verdadero y natural; debíamos saber que la naturaleza es la distancia y la perfección, la perfección de la distancia, la infinita perfección de una diferencia o el infinito trance de una perfección al que la imitación debe poder corresponder. Esta correspondencia debería poder así disponer a la imitación hacia las cosas y sus procesos, a sus causas y efectos, si estos se entregaran clara y distintamente, aquí y no allá, de esta forma y no de esta otra, esta vez y no en esta otra, etc.

Lo que sucede con la naturaleza, en cambio, es que se presenta de “mil formas diversas”. Ajustarse “rigurosamente” a la naturaleza quiere decir de un lado, ajustarse según arte y no ya naturaleza; de otro lado quiere decir dedicarse a una observación continua de los fenómenos. Sólo una aproximación sostenida hacia los *secretos encadenamientos* de los fenómenos, harán que una imitación sea capaz de incorporar en sí la distancia que encadena secretamente las formas. La pintura, en tanto que fiel expositora de la naturaleza, deberá repetir con sus propios medios el proceso de dicha distancia. Deberá ganar para sí una diferencia interminable y siempre nueva; deberá desechar de sí la fijación académica de la forma, el maniquí dentro del cuerpo y el desollado bajo la piel.

“Si yo estuviera iniciado en los misterios del arte, seguramente sabría hasta dónde el artista tiene que ajustarse a las proporciones recibidas y os lo diría. Pero lo que sé es que nada puede contra el despotismo de la naturaleza y que la edad y la condición desencadenan el sacrificio de mil formas diversas. Nunca he oído acusar a una figura de estar mal dibujada, cuando mostraba perfectamente, en su organización exterior, la edad y la costumbre o la facilidad de cumplir sus funciones diarias. Son estas funciones las que determinan el tamaño total de la figura: es de ahí de donde veo salir al niño, al hombre adulto, al anciano, al hombre salvaje, al hombre civilizado, al magistrado, al militar y al mozo de cuerda. Si hubiera una

figura difícil de encontrar, sería la de un hombre de veinticinco años, que hubiera nacido súbitamente del limo de la tierra, y que todavía no hubiera hecho nada; pero ser hombre es una quimera”⁶⁰⁹.

Nada que hacer contra este despotismo de la naturaleza. Nada que hacer contra las condiciones de la vida y el desencadenamiento de mil formas. Se impone entonces otro concepto de belleza. Uno donde al dibujo no le venga recomendada la forma desde adentro, donde la forma no esté protegida del tiempo ni de las funciones diarias, sino que le venga desde el exterior, cargada con la experiencia. Se trata de un concepto de belleza al que difícilmente se le puede ya detener en la unilateralidad de la forma. Tal el concepto de *relación*. Lo “bello real”, dice Diderot, siguiendo cierta terminología próxima a Hutcheson, “es todo lo que contiene en sí algo con lo que despertar la idea de relación”⁶¹⁰. Al final, si el arte de la imitación (la mimesis visual, la pintura), no se la puede con tal despotismo, es porque no se la puede con un exterior por el cual sin embargo se constituye como tal. Esta venida en secreto (de la relación) de la forma exterior es el objeto de arte. Sólo un don natural, un genio, viene tan informalmente, a dar la forma adecuada. Un genio: un lazo secreto, otra diferencia, entre el arte y la naturaleza.

⁶⁰⁹ Cfr. *op.cit.* p.106.

⁶¹⁰ Cfr. *op. cit.*, p.24.