

EL ARTE Y LA PROSA DEL MUNDO

CARLA CORDUA

I Poesía y Prosa

LA más perfecta y espiritual de todas las artes es la poesía, según Hegel. Esto quiere decir muchas cosas para él, como veríamos sin dificultad si persiguiésemos los sentidos que la afirmación adquiere en distintos contextos de su teoría del arte. Por de pronto, sin embargo, se trata de que la poesía es a la vez más compleja y más general que las demás artes.¹ Cuando el filósofo reflexiona sobre la poesía se encuentra en una relación peculiar con el tema del arte: la poesía le permite iluminar y medir a las artes todas, lo que no le ocurre cuando centra su atención en la pintura o en la música, por ejemplo. Las ventajas de la poesía se explican, en parte, al menos, por cuanto todo lo que la conciencia concibe, según Hegel, todo cuanto ella es capaz de inventar o de algún modo representarse, el lenguaje poético puede también tomarlo como contenido, expresarlo y conferirle una presencia hermosa. Desde el punto de vista del contenido, —que es siempre, para este filósofo, el punto de vista esencial y decisivo— la poesía es, entre todas las artes, la más rica e ilimitada.² Como prueba de que no pasa lo mismo con las demás artes pensemos, por ejemplo, en que la arquitectura sería incapaz de expresar adecuadamente estados de áni-

¹ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 2. Auflage, II, 334, 337, 338. Nuestras citas de Hegel en adelante se refieren siempre a esta edición en dos tomos de las lecciones de Estética, a cargo de Friedrich Bassenge.

² II, 19.

mo o perplejidades morales. Pero a la poesía no puede ocurrirle nada similar. Por valerse, además, de la palabra "el más flexible de los materiales",² la poesía no está angostada, en lo que a las formas se refiere, por las posibilidades específicas de un medio expresivo sino que, al contrario, la misma espiritualidad del lenguaje garantiza la libertad del poeta para decir felizmente lo que sea que tenga que decir. Es por estas y otras razones que el filósofo del arte encontrará cumplido maduramente en la poesía lo que en las demás artes está en camino de enterarse; encontrará reunido lo que en ellas está disperso y repartido. Las artes consideradas en su pluralidad —la que constituye un sistema, pensaba Hegel— culminan en la poesía; ella está situada en el límite donde el arte encuentra su cabal entereza porque logra hacer presente sensiblemente aquello que por sí no es ni sensible ni apto para mostrarse en el momento actual. Como consecuencia de ese cumplimiento, el arte ya está comenzando, en ese mismo límite, a dejar de ser lo que es,⁴ a perder su peculiaridad, para convertirse en otra cosa. Que hasta lo perfecto en su género tiene que dejar de ser, para abrirle paso a lo que sobrepasa al género; la poesía, por eso, es ya casi pensamiento. "Este progreso del arte a la religión puede caracterizarse diciendo que el arte es, para la conciencia religiosa, sólo uno de los lados".⁵ La poesía, como ninguna otra de las artes, pone de manifiesto lo que es el arte y, precisamente porque allí la esencia del arte llega a su verdad patente, las formas diversas y aproximativas de arte cesan, y la poesía se convierte en culminación y frontera. La poesía en su generalidad y complejidad limita, según Hegel, con el pensamiento abstracto.

"[La poesía] es el arte general que puede dar forma a cualquier contenido capaz de penetrar en la fantasía y que puede darle la forma que quiera por cuanto su verdadero material es la fantasía misma, ese fundamento genérico de todas las formas artísticas particulares y de todas las artes especiales."⁶

En resumen: la poesía contiene a las demás artes porque abraza a sus temas y a sus recursos todos y porque constituye el límite

² II, 339; y también, II, 302-3, 344, 363.

⁴ I, 110.

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

⁶ II, 334.

donde se detiene y agota la particularización del arte en formas diversas.

La riqueza y generalidad de la poesía —o su condición fronteriza⁷— introducen en el concepto hegeliano de poesía una marcada ambigüedad. La poesía es una de las artes del sistema y por su carácter distintivo recién descrito, todas las artes, o la culminación del arte como tal. Característicamente esta ambigüedad es tomada por Hegel más como una ocasión para explorar de modo múltiple el concepto y extenderse a propósito de sus diversos aspectos, que no como un obstáculo o una objeción contra su uso filosófico. La tercera parte de la Estética dedica a la arquitectura y a la música un poco más de 60 páginas a cada una, alrededor de 80 a la escultura y la pintura respectivamente. A la poesía, en cambio, no menos de 260 páginas. Esta desigualdad depende, en parte al menos, de la condición incomparable de la poesía. Pero se debe también a lo que acabamos de explicar: como el concepto de poesía coincide, en uno de sus sentidos, con el concepto de belleza artística y de obra de arte,⁸ el tratamiento de la poesía como arte particular ofrece, al final de las lecciones de Estética, una oportunidad excelente para decir otra vez lo que es arte en general. En esta última sección, titulada *Die Poesie* —Hegel usa, de preferencia, esta palabra; a veces dice *Dichtkunst*; muy pocas, *Dichtung*— se introduce el consabido distingo entre prosa y verso. Aunque Hegel no quiere negar categóricamente que pueda haber algo así como una obra poética dicha en prosa, sostiene con decisión que la medida, la rima y la cadencia son indispensables a la poesía, que tiene en ellas a su principal elemento sensible, que no puede faltarle a la obra artística de ninguna manera. De modo que la novela moderna, interpretada en esta teoría como epopeya burguesa, y, en grado menor, la oratoria, por ejemplo, pueden todavía ser admitidas, aunque con reservas, como especies de la poesía. Ya la historiografía, a pesar de su parentesco con las dos formas anteriores, carece de la libertad de la obra de arte y por ello, no puede ser considerada como propiamente poética. Así es como vemos que a pesar de la importancia que se le concede a la versificación, no es la diferencia entre verso y prosa la que fija los límites de la poesía, sino otras consideraciones de alcances más complejos. Algunas de estas consideraciones, que Hegel llama sustanciales, se

⁷ II, 335.

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

refieren al grado de libertad en la creación, al carácter poético o prosaico del contenido de las obras, a la condición poética o prosaica de la conciencia que considera la realidad tratada artísticamente, etc.

Por todas partes en esta sección dedicada a la poesía nos encontramos con la pareja de términos contrapuestos: poesía-prosa. Pero la palabra prosa, lejos de ser meramente lo contrario de verso, va adquiriendo un significado más amplio y complejo, hasta convertirse en el contrario de poesía. La descripción de esta última en los párrafos introductorios que se ocupan del tema en general —lo que Hegel llama en otras secciones la característica del arte al que está dedicado el correspondiente capítulo⁹— no puede ser llevada a cabo con los procedimientos usados antes en los casos de la escultura, la arquitectura, la música, etc. Allí Hegel había procedido a fijar la característica de cada una de estas artes simplemente confrontándolas a unas con las otras, en especial, a cada una con la que la precede inmediatamente en el orden sistemático que sigue la exposición. Pero este tratamiento no sirve para la poesía, la que en su condición ambigua de arte particular culminante, en que remata la secuencia progresiva de las artes, y de arte privilegiado, por su coincidencia con el concepto universal de arte, no se deja describir por mera comparación con su antecesora, la música. A lo sumo una tal comparación daría cuenta sólo de su particularidad, pero no de otros significados de "poesía". La característica de la poesía tiene que proceder, en consecuencia, de otro modo. Hegel elige el de contrastar "aspectos" del concepto complejo de poesía con otros tantos "aspectos" de la noción contraria de prosa. Vemos presentarse a las oposiciones entre: la concepción (*Auffassung*) poética y la prosaica, la obra de arte poética y la obra de arte prosaica, la representación (*Vorstellung*) poética y la prosaica, entre otras. Prosa en todos estos usos tiene no sólo un sentido muchísimo más amplio que cuando designa al contrario de verso, sino que va variando de significado, alcance e implicaciones al pasar de un uso a otro. Lo que separa a dos tipos de obra poética, a la oda pindárica de la novela de Cervantes, digamos, no es lo mismo que aquello que situado fuera de la esfera de la poesía, sirve de contraste para delimitarla. Pero estas variaciones del sentido de "prosa" no son todo. Precisamente porque la palabra es dicha como contrario de poesía, pasa, en este último

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

uso suyo, a contagiarse de la multivocidad de la noción de poesía, de que hemos hablado antes. La prosa es lo otro contrapuesto a la poesía como arte especial pero también lo contrapuesto a poesía como arte "universal"; allí donde poesía adquiere esta acepción amplísima, prosa pasa a ser lo inartístico por excelencia y hasta lo antiartístico, en algunos casos. Tal cosa sucede cuando la prosa se ha convertido en un campo independiente que abarca tanto a la existencia exterior como a la interior"; allí donde "la prosa ha conseguido absorber a todo el contenido del espíritu en su propia manera de concebir [las cosas] y le ha impreso su sello a todas y a cada una de ellas,..."¹⁰ Una vez que la palabra inicia estas andanzas la vemos aparecer por aquí y por allá en usos derivados de estos principales o de alguna manera asociados con ellos. Mencionaremos sólo dos. Cuando Hegel expone la interesante tesis según la cual existiría una relación intrínseca entre la poesía épica y un cierto estadio histórico de la cultura, necesita darnos una idea de este mundo "épico". A la descripción de las etapas tempranas de la cultura, que prohijan lo heroico, opone una de las tardías o antiépicas. Estas últimas, por desfavorables al héroe o, mejor dicho, a la acción heroica que la épica dice bellamente, son llamadas prosaicas o constituyen el estado prosaico del mundo. "Una vez que el orden legal ha desarrollado más completamente su forma prosaica y domina la situación, la independencia aventurera de los caballeros individuales se torna incongruente y resulta tan ridícula, al pretender que se la considere como lo único válido, al querer, según la caballería, reprimir la injusticia y ayudar a los oprimidos, como Cervantes nos la hace ver en su Don Quijote."¹¹

El pasaje recién citado nos muestra que "prosa", que es usada inicialmente en acepciones ajenas a toda connotación histórica, empieza a adquirirla cuando se trata de las condiciones de que depende un cierto tipo de poesía. Este sentido histórico se perfecciona y precisa, y esta es nuestra segunda instancia de uso derivado del vocablo que consideramos, cuando pasa a nombrar, no ya a una cierta etapa de lo que parecen ser ciclos temporales que incluyen la diferencia de lo temprano y lo tardío, sino a un momento histórico único, al presente mismo en el que Hegel vive y piensa. El tiempo a la sazón actual, la época de la burguesía,¹² es la culmi-

¹⁰ II, 342.

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

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

nación del reinado de la prosa: no sólo poco propicia al heroísmo, sino que posterior al arte en general. El arte es el florecimiento de un espíritu histórico al que podemos conocer científicamente, pensaba Hegel, debido entre otras cosas, a que su desarrollo y actividad pertenecen al pasado. De modo que la prosa no sólo es la contrafigura del arte, sino que el carácter del mundo histórico real que, habiendo "superado" la necesidad esencial de la creación artística, ha perdido la posibilidad de crear arte.

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

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

¹³ HEGEL, *Sämmtliche Werke*, hrs. von H. Glockner, Stuttgart, Fr. Frommann, 1961, XI, 373.

do a la exterioridad mutua de estos términos subdialécticos, como se los podría llamar, la contrariedad entre ellos desempeña un papel diferente en el discurso filosófico que la de los contradictorios dialécticos. No carece por ello, sin embargo, de utilidad para él. Esta utilidad consiste principalmente en una clarificación y fijación de las definiciones. El arte y la prosa, la poesía y la prosa se definen en la Estética por sus contrastes y continuos confrontamientos mutuos. Precisamente porque el arte en sus diversas formas, períodos y variaciones tiene fuera de sus límites a una prosa que mantiene las características fácilmente reconocibles de la vida cotidiana, el discurso que busca presentarlo en su plena y compleja determinación conceptual, puede siempre volver a la contrariedad de arte y prosa para recuperar su dirección esencial. Pues la prosa como contrafigura del arte mantiene porfiadamente sus características a lo largo de toda la Estética: la arquitectura y la música, la poesía y la pintura la excluyen fuera de sí y se afirman y aclaran como artes por esta intolerancia cerrada frente a su contrario.

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

II Lo estético y lo anestésico

Filosofía del arte o filosofía de las bellas artes serían mejores nombres para la ciencia de lo bello, sostenía Hegel, que estética, aunque ésta última sea la palabra tradicional con la que, desde los tiempos de Wolff, se viene designando en Alemania a esta disciplina. En rigor, una estética tendría que ser una ciencia del sentir (*Empfindung*) y, en efecto, este nombre fue elegido precisamente cuando era costumbre considerar a las obras de arte desde el punto

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

de vista de las sensaciones que ellas son capaces de provocar: inspirar admiración, agradar, hacer sentir temor, compasión, etc.¹⁵ Esta concepción del arte que se refleja en el nombre estética, más que patentemente errónea, es superficial y parcial. Pues lo decisivo para la filosofía no reside en que la obra provoque sensaciones o sentimientos. "Lo sensible (*die Empfindung*) como tal es una forma completamente vacía de la afección subjetiva... La investigación de los sentimientos que el arte provoca o debería provocar, se queda, por eso, en la total indeterminación y es una consideración que abstrae precisamente del auténtico contenido y de su esencia y concepto concreto. Pues la reflexión sobre lo sensible se contenta con observar a la afección subjetiva y a su particularidad, en vez de penetrar y profundizar en el asunto, en la obra de arte y olvidarse de la mera subjetividad y de sus estados."¹⁶ La filosofía, piensa Hegel, se interesa no en lo sensible y lo sentimental, sino en la belleza y en la condición específicamente artística de la verdadera belleza. Una vez que se constituya como ciencia del arte le será posible también y por añadidura saber por qué el arte nos afecta y conmueve.

Pero otros nombres, además del de Estética, que se han propuesto para el estudio científico del arte, son inadecuados por razones diferentes, dice Hegel. Por eso conviene conservar el tradicional en su pura calidad de nombre, sin dejarse equivocar por su insinuación sensualista. Esta discusión al comienzo de las lecciones de Estética podría sugerir que Hegel está dispuesto a negarle el carácter estético al arte en todo sentido, y que se decide a conservar aquel nombre tradicional por no entrar en conflicto con una convención bien establecida. Sin embargo, nada sería más erróneo que pensar de este modo. La naturaleza estética del arte en general, y de la obra de arte, en particular, es expresamente destacada y realzada en la teoría hegeliana; buena parte de esta teoría es una reflexión e interpretación de este tema precisamente. Aunque Hegel no define al arte considerando primordialmente los elementos sentimentales ligados al mismo; a pesar de que nada le es más ajeno que una interpretación de la obra, o de la belleza, por los efectos que pudiera tener sobre la subjetividad del espectador o auditor, tanto el arte, como la belleza y la obra artísticas, son para él impensables separadas de la presencia sensible actual de lo configurado artísticamente, presencia que se hace efectiva en la expe-

¹⁵ I, 13.

¹⁶ I, 43; y además, I, 114.

riencia de un sujeto sensitivo y sentimental. Su teoría no pone en el centro de la atención la llamada experiencia estética del artista o del contemplador, pero ella le atribuye a lo sensible una responsabilidad por la condición esencial del arte no menor que la que le cabe en ella a la idea. La belleza artística es el lucimiento sensible de la idea, su brillo aquí y ahora, en experiencias particulares de la presencia "material" de la obra. No se trata, por tanto, de negar y ni siquiera de postergar, lo sensible, el sentir, los sentimientos. Pero reconocer que el arte es estético en esta acepción general no compromete a la teoría a reducir la consideración del arte a la perspectiva del sentir y los sentimientos. Desterrado de una tal consideración queda, nada menos, que todo aquello que pertenece a lo que Hegel llama el contenido. La perspectiva sensualista y sentimental se prueba a poco andar, por lo demás, como incapaz de explicar algunas de las características más notables de aquella misma experiencia artística que constituye su objeto de reflexión. Piénsese, por ejemplo, en las dificultades por las que pasa la estética kantiana, que en lo principal conserva el punto de vista subjetivo y sentimental de la tradición dieciochesca, para justificar la validez "objetiva", o universalidad de la obra de arte. De modo que en la tradición pre-hegeliana ya se ha hecho sentir suficientemente la estrechez del punto de vista exclusivamente estético. Pero Hegel, que se preocupa de recoger en su teoría a la filosofía del arte que lo precede, como ha demostrado Helmuth Kuhn,²⁷ no está dispuesto a caer en la parcialidad contraria, negando cerradamente lo sensible-sentimental en el arte. Procederá, más bien, a cambiar de enfoque general y a integrar a la parte en una totalidad más equilibrada. Lo que se da a sentir en la obra no es simplemente una sensación o un sentimiento de los que nos invaden también a propósito de otras circunstancias, sino que sensación y sentimiento diversos, artísticamente diversificados y así separados de aquéllos. De manera que el recurso de la teoría a la condición estética del arte, aunque necesario, es insuficiente para comprender cuanto la complejidad del arte encomienda al pensamiento filosófico. Si la teoría del arte se contentara con ser estética en sentido riguroso, se le mostraría nada más que un aspecto, un aspecto subordinado, diría Hegel, del arte. La medida exacta en que la doctrina de Hegel se abre al punto de vista estético, y le concede parcialmente derecho y razón de ser, y la medida en que

²⁷ *Op. cit.*, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, pp. 15-145.

lo critica, reduce y pone límites, se puede apreciar a lo largo del confrontamiento del arte con la prosa de que hemos hablado antes.

Son prosaicas la vida cotidiana, la naturaleza, ciertas épocas históricas y en particular el presente, algunas religiones, la ciencia y también, hasta cierto punto, al menos, la filosofía. Esta enumeración muestra, por la notoria disparidad de sus integrantes, que hemos de mirar en múltiples direcciones para seguir a Hegel en el proceso de delimitar para sus auditores el concepto de arte. Desde luego a la vida cotidiana y, en cierto modo, a la naturaleza, se les atribuye inexpresamente en este y en otros libros de Hegel, algo así como una manera de ser extrahistórica. Pero la prosa toma también en otros contextos el carácter de lo que Hegel llama el *Volksgeist*, el principio dominante e informante de la vida de un pueblo en un cierto tiempo. Finalmente, la prosa reina dondequiera que impera el entendimiento, esto es, donde, de manera provisoria, la inteligencia abstracta parece haber impuesto triunfalmente sus formas rígidas y limitadas. Dado que el arte es una de las maneras de presencia y operancia del espíritu absoluto, la "primera" de las tres grandes formas que Hegel explica, podemos decir que la prosa como realidad independiente y punto de partida que luego el arte rechaza, lo acompaña a éste en todas partes y en todos los tiempos. El arte en tanto que se diferencia y libera de las ataduras de la vida cotidiana, no acaba nunca de aclararse y afirmarse en sí contra ella, que sigue su "curso", indestructible e irrefutable aún allí, hay que suponerlo, donde el arte se torna en *Volksgeist* predominante, como ocurre, dice Hegel, entre los griegos, creadores de la cultura de la belleza por antonomasia, de la religión de lo bello. La intemporalidad de la vida cotidiana contrasta con la radical historicidad del arte. Pero éste es sólo uno de los aspectos de su contrariedad. El principal reside, sin duda, en que se contrarian como lo estético y lo anestésico.

La vida humana en su forma diaria constituye, sostiene Hegel, "un sistema de relaciones necesarias entre individuos aparentemente independientes y [ciertos] poderes, en el cual cada entidad particular es utilizada al servicio de fines ajenos a ella o necesita de lo exterior a sí misma como medio".¹⁸ Es el círculo de hierro de la necesidad en el que nada se levanta por encima de la condición de medio,¹⁹ en el que cada uno se deja usar como instrumento de los demás con la sola condición de usarlos también a su vez a

¹⁸ I, 150.

¹⁹ I, 151.

ellos en igual forma. En la *Fenomenología del Espíritu* Hegel ilustra esta condición de la menesterosidad generalizada con la imagen de la mano que lava a la otra mientras la otra la lava a ella. "Es el reino de la carencia de libertad (*Unfreiheit*)..."²⁰ o de los apetitos,²¹ en el cual los hombres se relacionan con el mundo, los otros y las cosas, movidos por sus deseos e intereses más o menos estrechos, más o menos sórdidos. "El hombre vive siempre en lo inmediatamente presente; lo que hace en cada instante es algo particular y lo correcto consiste en llevar a cabo todos los negocios, aun el más pequeño, con total dedicación, entregarse a él con toda el alma. Así es como el hombre se une con aquella particularidad, la cual parece ser la única razón de su existencia, por cuanto le ha entregado todas las energías de su persona..." "Nos vemos impedidos a decir esto y aquello a unos y otros, tenemos negocios con el prójimo, debemos tener consideraciones, pensamos diversas cosas de él, lo vemos en relación con tal o cual circunstancia suya que conocemos y adaptamos nuestra conversación a lo que sabemos, callamos esto para no herirlo, no mencionamos aquello para que no nos lo tome a mal; en resumen, tenemos siempre presente su rango, su historia, su clase, y nos ocupa nuestra conducta o nuestro negocio con él; nos instalamos en una relación completamente práctica o en un estado de indiferencia y de desatención distraída."²² En la vida cotidiana lo otro no sólo es usado como mero medio sino que aparece, de preferencia, como algo destinado a ser consumido, sacrificado, gastado, pues es, antes que nada, correlato de apetitos que devoran y destruyen, en vez de considerar y dejar ser a las cosas lo que son. Esta diferencia entre tomar y consumir, y dejar ser y contemplar, es muy importante en el distingo hegeliano entre la teoría y la práctica, en el sentido más amplio de estas palabras. El arte es, en esta acepción vasta, una forma de la teoría para Hegel. Dice: "Con meras representaciones de la madera que usa, de los animales que se quiere comer, el apetito no se contentaría. Tampoco pueden los apetitos dejar subsistir al objeto en su libertad ya que su inclinación se mueve, precisamente, en la dirección de suprimir esta independencia y libertad de las cosas exteriores,

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

²¹ I, 46; además, II, 209.

²² II, 208-9.

y de mostrar que ellas no existen más que para ser gastadas y destruidas. Al mismo tiempo, tampoco el sujeto, que está preso por los insignificantes intereses particulares y limitados de sus apetitos, es libre en relación consigo, pues no se determina según la generalidad y racionalidad de su voluntad, ni tampoco es libre relativamente al mundo exterior, por cuanto el apetito está esencialmente determinado por las cosas y relacionado con ellas.²³ Nuestras relaciones cotidianas con cosas, personas, el mundo y nosotros mismos, son el revés, precisamente, de la relación peculiar que tenemos con el arte, el cual se dirige a las posibilidades de contemplación del hombre o sus posibilidades teóricas, que dice Hegel.²⁴ “El interés artístico se diferencia del práctico de los apetitos porque deja ser en sí mismo a su objeto libremente...”.²⁵ “Cuando el espíritu deja libremente ser a los objetos se le manifiesta la apariencia sensible de éstos... mostrándosele (esta apariencia) como figura de las cosas, como aspecto visible y presencia sonora de las mismas.”²⁶

La actitud liberal²⁷ que consiste en dejar ser y en salirse de la relación que establecen la apetencia y la necesidad de usar, es esencial a la actitud artística y en especial de ella depende el momento estético de esta actitud. Contrasta con la conciencia ordinaria para la cual, desde el punto de vista de su capacidad de percibir, todo es “descolorido y gris y, en relación con la existencia individual, indeterminado y abstracto”.²⁸ La representación artística arranca a los objetos del círculo de la vida cotidiana y los ofrece a una contemplación que igualmente logra sustraerse a la necesidad que allí reina. Esta liberación del artista, los objetos y el contemplador de la obra, pasa por lo sensible y lo tiene como su condición: no ocurriría sin la apariencia figurada, la percepción plena y vivaz de las cualidades y el ejercicio potenciado de nuestra percepción de ellas. Pues el premio de la actitud liberal es la

²³ I, 46.

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

²⁵ I, 48.

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

²⁷ I, 120: “*Deshalb ist die Betrachtung des schönen liberaler Art...*”

²⁸ II, 367.

revelación de la presencia sensible antes ignorada, y la manifestación de la figura propia de una cosa otra que nosotros, e independiente de nuestros fines cotidianos. Es en esta figuración propia de ella que la cosa se me muestra a la vez como singular y separada de mí, pues tanto su singularidad como su independencia estaban hasta aquí ocultas por la consideración de la pura instrumentalidad en ella, o por su condición de cosa apetecible, consumible. A propósito de la plena presencia sensible "conozco" la separación y el "derecho"²⁹ de ser algo por sí, y no sólo herramienta de otro para algo diverso de ella. Esta independencia se hace sentir allí mismo concretamente a propósito de la "materialidad" conformada y no es algo sólo de lejos asociado con la obra, o concluido mediatamente a partir de la presencia sensible.

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

El arte enseña a mirar y a ver, liberando de la insensibilidad en que nos sumen la necesidad y la dependencia. Pero lo que importa, según Hegel, no es sólo la mirada libre y atenta, sino también la mostración de lo que es en su autenticidad. El artista representa lo individual justamente para dejarnos ver lo propio de cada cosa, a ella misma y no a sus referencias y relaciones. El arte, en suma, según Hegel, nos saca del estado de anestesia, de ceguera y de sordera, que forman parte de la vida diaria, que no repara ni se interesa en la originalidad e incomparabilidad de cada cosa, en su ser auténtico. "[En] la conciencia cotidiana de la vida

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

³⁰ I, 151.

prosaica... cada cual se siente inmediatamente como en su casa... y es de [esta conciencia] que el arte debe justamente liberarnos.²¹ Pues, "la misión del arte es precisamente deshacerse tanto del contenido como de la apariencia de lo cotidiano..."²²

III Más allá del arte, la prosa

Lo sensible se presenta en la experiencia de muchas maneras diversas. La relación en que el apetito nos pone con las cosas es, a su modo, también sensible, puesto que el uso y el consumo nos imponen un contacto directo, corporal con ellas, además de que apetecerlas envuelve formas peculiares del sentimiento. Lo mismo sucede en otros terrenos: Hegel piensa que nuestro ambiente inmediato suele aparecérsenos como la suma o serie indiferente de los objetos materiales que nos rodean, agregación externa que es el correlato de una forma de conciencia sensible, la más mala o rudimentaria de todas. La inteligencia, por su parte, se ejerce también siempre y necesariamente a propósito de presencias sensibles, pero lo hace, piensa Hegel,²³ con vistas a convertirlas en conocimiento, a transformar su particularidad inmediata en ley y en concepto, esto es, en generalidad. Lo sensible es traducido por el pensamiento en abstracción. No es necesario nombrar todas las variedades de lo sensible en la experiencia para ver cuán peculiar y específica es la sensibilidad ligada al arte. Pero aún más clara resulta esta particularidad de la belleza artística si recordamos que a ninguna otra de las formas de la sensibilidad en la experiencia se la asocia de modo tan directo, como hace Hegel con la belleza sensible, con los más altos intereses de la humanidad y del espíritu. Más bien por el contrario, la filosofía hegeliana da la impresión muchas veces de querer seguirle los pasos a la vieja tradición religiosa y metafísica de condena y desvalorización de lo sensible y la sensibilidad. En casi todas las conexiones en que Hegel trata con alguna detención de este tema, como al comienzo de la *Fenomenología del Espíritu*, por ejemplo, lo sensible es el inicio rudimentario, lo limitado, estrecho y pobre por excelencia, lo abstracto e inmóvil, el impedimento del desarrollo y del acceso a lo universal. Todo esto suena extrañamente familiar; muchos pasajes de la obra hegeliana en que se habla de la sensibilidad y de lo senti-

²¹ I, 263; además, I, 59.

²² I, 282.

²³ I, 47.

mental en estos términos parecen una traducción a veces gnoseológica, a veces historicista, de las viejas representaciones míticas y morales que sabemos. En las lecciones de Estética tales pasajes son abundantes: considérese por ejemplo las muchas ocasiones en que Hegel vuelve sobre la manera en que las formas sucesivas de arte, desde la arquitectura a la poesía, se liberan del elemento sensible.²⁴ Hegel trata el paso de la escultura a la pintura como un progreso del espíritu y alega que ésta ya no opera con una materia tridimensional sino con colores dispuestos en una superficie. Resulta bien extraño, por cierto, concebir a los colores como menos materiales y, por ende, estimarlos como menos sensibles, que el mármol o la madera, pero esta dificultad o crudeza filosófica no nos interesa en el presente contexto. Lo que queremos destacar, en cambio, es que Hegel asocia insistentemente a la disminución de la presencia sensible de los materiales artísticos con la jerarquía de las artes, que culmina en la poesía, la que posee, entre otras marcas de superioridad, la de que ya no trabaja con ninguna materia en sentido propio del término, sino con el lenguaje, que es ontológicamente homogéneo con el sentido del arte, con los proyectos, y los métodos del artista, y con el mundo espiritual del espectador. "Además el modo de expresión del arte poético es siempre la representación universal en vez de serlo la singularidad natural; el poeta no ofrece nunca la cosa sino sólo el nombre, la palabra, en la que lo singular se convierte en universalidad, por cuanto la palabra es producida por la representación, y lleva por ello en sí el carácter de lo universal."²⁵

"Su material [el de la música] aunque todavía sensible, se hace aún más profundamente subjetivo y peculiar [que el de la pintura]. La idealización de lo sensible por la música hay que buscarla en la manera como ella suprime el espacio en su dispersión indiferente (cuya apariencia total la pintura no sólo conserva sino que busca deliberadamente simular) —y lo reduce a la unidad individual del punto."²⁶

¿Cómo hemos de entender una teoría estética que por una parte nos propone concebir al arte como un triunfo de lo sensible por encima de la insensibilidad cotidiana, y por otra parte, sostiene que las artes avanzan en perfección a medida que reducen y supri-

²⁴ I, 45-6, 85, 93-4, 154, 165, 300, 339, 353, 410, 429, 576-7; II; 18-20; 28-9, 87-8, 172-3, 181, 260, 290, 335, 493.

²⁵ I, 168.

²⁶ I, 93.

men la presencia de la materia y de lo sensible en las obras y en los medios de que el artista se ha valido para crearlas? Sólo a primera vista puede parecer que hay aquí una inconsecuencia o contradicción en el pensamiento de Hegel. Lo sensible y la sensibilidad que el arte potencian y exaltan no son nunca los que en el vocabulario hegeliano se llamarían lo “meramente” sensible (*blosse Sinnlichkeit*), sino que aquéllo y ésta transformados por su pertenencia a una obra creada por el espíritu, para hablarle al espíritu. Lo sensible no es igual a sí mismo fuera de la obra y como parte de ella, como en general nada, ni las cosas ni los sucesos que sirven de tema al artista, ni los materiales ni las emociones y experiencias, son lo mismo ligadas al arte que disociadas de él. “. . . Al mismo tiempo el arte eleva por medio de esta idealidad a objetos comúnmente carentes de importancia, a los que fija y convierte en fines a pesar de su insignificancia; con ello nos hace partícipes de aquello que ignoraríamos habitualmente sin la menor consideración. . .” “. . . Todas las cosas y cada una de ellas son arrancadas (por el arte) de la existencia momentánea y él supera también en este respecto a la naturaleza.”³⁷ “El arte debe conducirnos, en todos los respectos, a una posición diversa de aquella que ocupamos tanto en nuestra vida ordinaria como en nuestra representación y conducta religiosa, y en las especulaciones de la ciencia.”³⁸ El arte es un poderoso transformador, o mejor dicho, es una cierta metamorfosis específica y original de cuanto toca y elabora la fantasía. El sentido y los caracteres de esta metamorfosis es lo que la filosofía del arte tiene que decir y conocer.

Si nos preguntamos cuál es la manera específica de lo sensible bello o artístico, conviene considerar ante todo la noción de *Schein*, de apariencia estética, de lucimiento o brillo estético, que Hegel propone en sus lecciones para explicarlo. *Scheinen* significa, como verbo, *brillar, lucir*, y también *parecer, aparecer*. “La belleza tiene su ser en la apariencia” (“*Das Schöne hat sein Leben im Schein*”).³⁹ La peculiaridad de lo sensible estético queda expresada mediante esta idea del resplandor o lucimiento, de la apariencia o el parecer bellos. Pues, sostiene Hegel, lo sensible está en la obra para

³⁷ I, 165; además, II, 452.

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

³⁹ I, 16.

parecer, pero no para parecer lo que es en sí, para lucirse, por así decir, a sí mismo, como elemento material o natural. "De aquí se sigue que lo sensible, que por cierto no puede faltar en la obra de arte, debe presentarse en ella nada más que como superficie y puro parecer. Pues el espíritu no busca en lo sensible de la obra de arte, la concreta materialidad, el organismo empírica e internamente completo y extenso, como lo pide el apetito...".⁴⁰ El brillo de lo sensible en el arte tiene el mismo doble carácter que la palabra que lo designa: es un brillo o lucimiento que como tal se hace sentir, aún más, que en forma acentuada y expresa, luce y pone de manifiesto su presencia actual. Pero que, al propio tiempo, no se luce en nombre propio, sino que es lucimiento y presencia sensible de otro que ello, del espíritu en la obra. "Pues lo sensible y objetivo no poseen ya en la belleza ninguna independencia en sí sino que tienen que sacrificar la inmediatez de su ser...".⁴¹ "...Lo sensible en la obra de arte es de suyo algo ideal...".⁴² Lo sensible configurado artísticamente sólo puede ser bello en el sentido de Hegel si posee la negatividad que es característica de la condición fenoménica como tal. "Fenómeno o parecer quiere decir únicamente que existe una realidad que no tiene en sí misma inmediatamente a su ser, sino que está al mismo tiempo puesta en su existencia negativamente."⁴³ Lo sensible a la vez se muestra y se niega, aparece y se sustrae. De modo que la belleza consiste, para Hegel, en un sacrificio de lo sensible, que ha de ser, a la par que presencia actual, remisión fuera de la actualidad: la obra manifiesta más su condición de creada, de originada en el espíritu, que su condición de cosa material. Gracias a este carácter de lo sensible artístico, puede ocurrir que el contemplador se dé cita consigo mismo frente a aquella cosa sensible particular que es la obra; su materialidad no es nunca opaca. La apariencia sensible artística quiere decir, está todo el tiempo diciendo, algo que sólo se puede entender espiritualmente o con el espíritu. De modo que el parecer y el lucimiento propios de la obra se niegan para decir, o son un parecer que no quiere otra cosa que ser transparente, para que lo no sensible se presente, adquiera una figura.

⁴⁰ I, 48.

⁴¹ I, 117.

⁴² I, 48.

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

La especificidad de lo sensible en la obra está ligada a la relación entre el arte y la idea. Si lo sensible prosaico está, para Hegel, tan separado de lo sensible evanescente en el arte, es porque en el segundo caso ello está internamente habitado por la idea. La idea introduce en lo sensible algo tan diferente de ello, que la obra debería partirse en dos si no fuese porque el arte es precisamente el poder de crear una unidad allí donde no cabría esperar más que separación y extrañeza mutuas entre los elementos que la componen. De ahí que Hegel conciba sistemáticamente a la obra de arte como una reconciliación: una de sus características más importantes es la de juntar a lo separado, la de reunir a las partes desgarradas de muchas contradicciones. Una de las reconciliaciones más importantes de entre las que el arte efectúa es la de lo finito y lo infinito. Si nos preguntamos qué quiere decir esto de que la verdadera obra de arte, que en un sentido es una cosa sensible y no puede dejar de serlo, sea a la vez y también necesariamente infinita, podremos considerar más de cerca las relaciones de lo sensible y la idea en el arte. Ya que la tesis según la cual lo que se muestra y brilla en la obra es la idea quiere decir ni más ni menos esto: que lo sensible manifiesta lo infinito. "Pues la idea es en sí misma lo infinito y lo libre."⁴⁴ En consecuencia, el arte es capaz de dejar ver y oír, de hacer sentir la infinitud. Pero, como todo el mundo sabe y Hegel también sabía, el infinito no suele mostrárenos de esta manera, si es que tiene sentido hablar así. Para hacerse sentir tendría que adquirir presencia inmediata aquello que, en terminología hegeliana, es lo múltiplemente mediado por antonomasia, el producto final de todas las mediaciones. Es difícil hacer patente mediante descripciones y circunloquios la estridencia de la paradoja mediante la cual Hegel definía el arte cuando usaba la fórmula de la presencia sensible de la idea. ¿Cómo una cosa material, sonora, coloreada o compuesta de palabras puede resultar capaz de operar la inmediatez de lo que sólo cabe "encontrar" más allá de cada una y de todas las cualidades, las entidades particulares, las diferencias, los límites, contradicciones, y síntesis más o menos universales de términos contradictorios? Presencia sensible de la idea significa, sin embargo, que este efecto ha sido logrado. La idea, piensa Hegel, como unidad del concepto y la realidad, está ya de por sí fuera de los límites de la particularidad, y por ello, de lo que se puede manifestar sensiblemente. Sostener que existe la instancia en que la idea se presenta

⁴⁴ I, 154.

efectivamente de esta manera, significa, por ende, decir que en ella ocurre la reunión de dos cabos muy separados, la reconciliación, como la llamaba Hegel, de los polos de un divorcio polémico durable y porfiado, como lo es el de la realidad y el concepto. ¿Qué sentido preciso tiene, entonces, sostener que esto ocurre, justamente en la obra de arte?

Desde nuestro enfoque del concepto hegeliano de arte, que lo aborda explorando la contrariedad de arte y prosa, lo más adecuado, frente a las preguntas antes formuladas, es aducir un ejemplo, presentar una mera ilustración de lo que Hegel quiere decir. Nuestro punto de vista no permite llevar a cabo una exposición de toda la teoría estética de Hegel, y sería precisamente esto lo que habría que hacer para poder contestar adecuadamente, y no con un puro ejemplo, a los problemas formulados, que son centrales y decisivos para toda esta teoría. La concepción hegeliana de la libertad de las partes en el todo de la obra constituye un buen caso ilustrativo de la noción de la infinitud del arte.

Reflexionando sobre las relaciones entre el todo y las partes en la obra artística, Hegel busca una fórmula que dé cuenta de la peculiaridad de estas relaciones. Es, sin duda, verdad que el todo debe coordinar a los elementos menores que lo integran e imponerles un orden único. Así dice para el caso de la poesía dramática: "El desarrollo propiamente dramático es el movimiento continuo en dirección de la catástrofe final. Esto se explica sencillamente por cuanto la colisión constituye el eje central [de la obra]. Por una parte, todo tiende, por lo mismo, hacia el estallido del conflicto; por la otra parte, la discordia y la contradicción de actitudes, propósitos y actividades contrarios necesita justamente resolverse y es impulsada hacia una resolución."⁴⁵ El conflicto central, el desenlace final del conflicto, dominan a las partes, los aspectos diversos del drama, la multitud de las personas, los lugares, los momentos, y los mantienen coordinados. Pero, al propio tiempo, la obra está, porque destinada a la contemplación, puesta bajo el imperativo de la morosidad, de la exigencia de tardarse y dejar ser libremente a las particularidades en su seno, para que se muestren como son, se hagan sentir, cada una en sus diferencias y particularidades. "...Que el arte en general ama demorarse junto a lo particular."⁴⁶ "La comprensión y la creación poéticas deben

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

⁴⁶ II, 347.

considerar a cada parte, a cada momento como interesante por ellos mismos, como vivos en sí, y es por ello que (la poesía) permanece con placer junto a lo singular, lo expone con amor y lo trata como una totalidad independiente (*eine Totalität für sich*). Por grande que sea el interés, el contenido que la poesía pone en el centro de una obra de arte, no dejará por ello de organizar también lo menor —tal como ya en el organismo humano cada miembro, cada dedo, está terminado hasta en lo más mínimo y forma una totalidad, y en la realidad en general, cada existencia particular se cierra sobre sí misma formando un mundo”.⁴⁷

“Mediante este trato se independizan... las partes especiales de la obra de arte. Esto parece estar en completa contradicción con la unidad que establecimos como la condición primordial, pero de hecho esta contradicción es una apariencia falsa. Pues la independencia no debe ser de tal modo fija que cada parte especial se separe absolutamente de lo otro, sino debe hacerse valer sólo al punto de que los distintos lados y miembros demuestren que han sido exhibidos en su peculiar vivacidad por mor de ellos mismos, y para aparecer como parados sobre sus propios pies...”.⁴⁸ La obra ha de efectuar un equilibrio difícilísimo y raro: del predominio del todo sobre las partes depende la unidad y el orden; de la libertad e independencia de las partes depende la vivacidad de la presencia sensible de la obra. ¿Cómo lograrlo? Una superación de esta tensión, una solución de ella en favor del triunfo de un tercer término, nos sacaría inmediatamente del ámbito del arte, como Hegel lo entiende y define. Una y otra vez vuelve Hegel sobre este problema: “A pesar de esta independencia, aquellas partes singulares deben quedar asimismo ligadas entre sí. Pues la determinación fundamental *única* que se hace patente y expone en ellas, debe anunciarse como una unidad que las traspasa y que, juntando a la totalidad de lo particular, la recoge en sí misma. Fácilmente fracasa la poesía, en especial cuando carece de grandeza, si no cumple con esta condición, y la obra recae, desde el elemento de la fantasía libre al de la prosa. Las partes no deben ser colocadas en una mera relación de adecuación a un fin (*blosse Zweckmässigkeit*). Pues en la relación teleológica el fin es la generalidad representada y querida por sí, la cual consigue que se le adecúen los aspectos singulares gracias a los que ella adquiere exis-

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ II, 348.

tencia y en los que existe. Pero [el fin] usa a estos [aspectos singulares] sólo como medios, y privándolos de toda subsistencia libre por sí mismos, les roba, precisamente por ello, toda posible vivacidad. Las partes se relacionan en tal caso sólo intencionadamente nada más que con ese fin, que debe destacarse como lo único valedero que toma a lo demás a su servicio de manera abstracta y se lo somete. Esta relación intelectual (*verständlich*) y carente de libertad, contraría a la belleza libre del arte".⁴⁹

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

A propósito de las relaciones existentes entre la definición hegeliana de arte y la concepción de los roles respectivos de lo sensible y la idea en la obra, conviene mencionar dos caracteres generales del arte que se explican bien desde esta coyuntura. Se trata del carácter de mediador que Hegel le atribuye al arte y de otro aspecto de sus relaciones con la prosa. La definición paradójica revela al arte como reconciliación, o como suele decir Hegel, como momento en el medio entre dos etapas extremas. Vimos que había que distinguir entre lo sensible artístico y lo sensible pre-artístico. Igual cosa habría que hacer para la idea. La idea en la obra es la libertad, la verdad, la infinitud *en* lo sensible.⁵⁰ Pero así como lo

⁴⁹ II, 348-9.

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

sensible tiene una existencia diferente, prosaica, fuera de la obra de arte, la tiene también la idea y, en especial, una existencia después del arte. Es que el arte es un punto de paso, para Hegel. Además de ser raro y difícil, es encuentro de elementos que vienen de otra parte y están destinados a ir mucho más allá de él. Y esto vale no sólo para el arte como tal sino para cada una de sus grandes formas, —la música, la escultura, etc.—, para los momentos históricos de cada forma y hasta para toda obra particular. Todos son estaciones provisorias del espíritu en desarrollo, en tránsito hacia sí mismo. La precariedad y dificultad del encuentro de lo sensible y la idea son, vistas desde la perspectiva de la historia del espíritu, la garantía de que esta estación no constituye un obstáculo para la continuación del progreso. El tenso equilibrio en la obra, que explica tanto algunos caracteres de ella como la rareza del éxito pleno de la actividad artística, es la base de la facilidad con la que pasa adelante el espíritu hacia sus formas post-artísticas.

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

Para apreciar de qué manera la contraposición de arte y prosa nos permite acercarnos no sólo a la definición hegeliana de arte sino que también a comprender mejor la posición media que He-

gel le asigna entre las formas del espíritu, pasemos revista rápidamente a algunas de las principales variantes de la prosa post-estética. La obra de arte se acerca peligrosamente a lo prosaico cuando se torna excesivamente precisa. Esta precisión inartística puede deberse, ya sea a la acumulación exagerada de los detalles naturales de lo representado, ya sea a una concepción demasiado intelectual del contenido. En general sobre los límites del arte Hegel sostiene que: "Las áreas limítrofes del mundo de lo bello son, como vimos, por un lado la prosa de la finitud y la conciencia vulgar, de las que el arte se libera para hacerse verdad; por el otro, las esferas superiores de la religión y la ciencia en las que aquel [mundo de la belleza] se transforma para captar de un modo menos sensible a lo absoluto."⁵¹ La insistencia en reproducir los detalles triviales de las cosas naturales es incompatible con la belleza; la pintura ha de ser especialmente cuidadosa en este respecto, y no dejarse llevar a la representación de cosas como los poros y pelos de la piel, los cuales son repulsivos y evocadores de la condición animal.

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

⁵¹ II, 335.

⁵² II, 303 y 310.

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

se, dejarse guiar y medir. Una tal norma no sólo no existe, sino que sería inconciliable con la condición del arte. La vaguedad e incorrección son presentadas, paradójicamente, como ventajosas para el arte, a pesar de que, en general, según Hegel, su aparición es signo de primitivismo e inmediatez. Aquí se repite, *mutatis mutandis*, la inversión de los valores que habitualmente inspiran el discurso hegeliano, que encontramos también en la frase: "elevar a la condición de mera apariencia".⁵⁴ La vaguedad e incorrección pueden ser estimadas positivamente sólo porque como cualidades de la obra de arte adquieren un carácter sugerente o una capacidad aparentadora que no poseen en ningún otro contexto. Como el arte debe evitar la representación de lo limitado, de lo claro y tajantemente establecido y fijo, la vaguedad, e incluso la incorrección e indeterminación, son positivas en él. Por las mismas razones la obra no debe parecer nunca el producto de la aplicación de reglas o normas formuladas independientemente de ella.⁵⁵ Hegel no se cansa de repetir que todas las formas finitas son incompatibles con la expresión del alma de las cosas y de los seres, con la presencia sensible de lo espiritual en ellos.

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

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

⁵⁵ I, 36-7.

⁵⁶ I, 192-3.

⁵⁷ *Ibid.*

Lo limitado y sobre todo la fijeza de los límites, su estabilidad, que le dan a las cosas finitas la apariencia de lo permanente e inamovible, de lo fatal y definitivo, llegan a ser las características decisivas del mundo histórico tardío. En este mundo, la cotidianidad lo ha invadido todo, y el arte se ha hecho, si bien no imposible, al menos altamente improbable, una empresa que ha de luchar con grandes dificultades y obstáculos. Requiere, para llevarla adelante, de una aguda conciencia de sus fines y de los medios técnicos que mejor los sirven. En tales condiciones el arte difícilmente podrá conservar la frescura y aparente espontaneidad, la libertad imaginativa y sentimental, la emotividad creadora, que son sus características en los períodos más brillantes de su historia y en sus obras más logradas. Tendrá que contentarse con reemplazar lo que la fantasía y la emoción aportaban, con la reflexión y la conciencia. Aunque Hegel no tiene ninguna confianza en la posible grandeza del arte tardío de las épocas objetivamente prosaicas, ni convicción de que tal arte sea necesario o llene un rol histórico importante, le atribuye al arte que pueda producirse, a pesar de todo, una función interesante. Esta es la de disolver, hasta donde sea posible, la petrificación, la fijeza propia de las cosas y de los temas. "Si la prosa ha invadido con su manera de pensar el contenido total del espíritu y le ha impreso su sello a cada cosa y a todas ellas, la poesía debe hacerse cargo de una tarea de disolución y transformación completas, que la llevará a encontrar grandes dificultades por todas partes, debidas a la rigidez de la prosa. Pues la poesía no sólo tendrá que liberarse de la concepción corriente que busca sujetarla en lo indiferente y casual, . . . sino que tendrá que transformar también, en varios respectos, al modo de expresarse de la conciencia prosaica en expresión poética . . .".⁵⁸

¿Qué interés puede haber en una recuperación de lo fluido o indeterminado mediante el arte? El interés no puede ser otro que aquél que la obra estimula y cultiva cuando ha logrado sustraerse a la rigidez de las formas finitas, que, a la vez que aprisionan, introducen un orden inteligente en el mundo: el interés que podemos tener en lo que queda más allá de tal orden, el interés en las posibilidades del hombre, en la infinitud de posibilidades del mundo, en la infinitud de nuestras tareas. Todos estos intereses humanos, y otros emparentados con ellos, están situados más allá del

⁵⁸ II, 342; además, II, 369.

mundo clasificado por el entendimiento, traducido en una ciencia positiva, en una organización social eficiente, en un conjunto de leyes e instituciones que protegen y encauzan la vida. Más allá de todo esto espera lo que la idea introduce en la obra de arte, lo que el espíritu promete. Es este elemento ideal en el arte, aliado de la verdad y la libertad, el que alimenta la contrariedad entre el arte y la prosa del mundo, y la hace perdurable.

Universidad de Puerto Rico