

# EL APARECER MISMO

CARLA CORDUA

*“De todos los fenómenos que existen cerca de nosotros el más admirable es el aparecer fenoménico mismo. . .”*

TH. HOBBS

## I

En la filosofía de Hegel todas las cosas están comprometidas en procesos que se inician, para quien los piensa, con la mera posibilidad de ser, pasan a la existencia inmediata y avanzan hasta donde la cosa alcanza su plenitud o concreción. Tales procesos incluyen necesariamente el aparecer de lo que se gesta. La apariencia es esencial para la esencia. Nada deviene ocultamente, o de un modo que en principio lo sustrajera al aparecer. Más bien al contrario: cabe pensarlas filosóficamente a las cosas, gracias a que llegan a ser mostrándose y haciéndolo de acuerdo a lo que son. El aparecer mismo, aunque más admirable, como lo llama Hobbes, que las cosas que aparecen, no es objeto de un tratamiento demasiado diferente del que Hegel le da a estas cosas. El aparecer mismo también se puede pensar, y puesta la filosofía a hacerlo, lo explica genéticamente, desde su posibilidad general hasta su verdad plena. De la mera apariencia (*Schein*), que se opone a lo que es y lo obnubila provisionalmente, Hegel pasa al concepto de aparecer en sentido propio (*Erscheinung*), que es sinónimo de mostración. El proceso del aparecer culmina en la *Offenbarung* (manifestación), que corresponde a la verdad patente de lo actual (*die Wirklichkeit*). Estas categorías son tratadas por Hegel en la lógica de la esencia y en la filosofía del espíritu objetivo, respectivamente. Pero el aparecer tiene también, como todo lo demás, su esfera de cumplimiento real en la historia de la humanidad y en la “historia del espíritu”, en las que junto con enterarse se exhibe mediante la actualización de sus posibilidades. La esfera propia de la apariencia es, según Hegel, la del arte, o, mejor, la de la belleza artística.

La belleza artística es el aparecer sensible de la idea. Esta fórmula

sólo se puede entender adecuadamente teniendo en cuenta que el “aparecer sensible” que menciona es una modificación específica del aparecer en general, una modificación gracias a la cual el aparecer en general alcanza su verdad como aparecer sensible de la idea. Este último es el aparecer de la apariencia misma.

El arte se dirige a las facultades contemplativas o teoréticas del hombre,<sup>1</sup> las cultiva y conduce a su madurez en cuanto son contemplación de figuras individuales espléndidas en las que luce la significación universal de manera inmediata o “encarnada”. En este sentido el arte resulta capaz de hacer presente la apariencia sensible de las cosas de manera enfática y excepcional. La configuración artística favorece la percepción intensa y vivaz de las cualidades y de la presencia expresiva de las cosas, y como tal es el ejercicio potenciado de la atención y la capacidad de darse cuenta. Lo sensible y la sensibilidad exaltados no son nunca lo que en el vocabulario hegeliano se llamaría lo “meramente” sensible (*blosse Sinnlichkeit*), sino que aquello y ésta transformados por su pertenencia a una obra creada por el espíritu, para hablarle al espíritu. Lo sensible no es igual a sí mismo fuera de la obra que como parte de ella, y 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 comunmente 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.”<sup>2</sup> “El arte debe conducirnos, en todos los aspectos, a una posición diversa de aquella que ocupamos tanto en nuestra vida ordinaria como en nuestra representación y conducta religiosa, y en las especulaciones de la ciencia.”<sup>3</sup> El arte es un poderoso transformador,

---

<sup>1</sup> “Esta concepción, conformación y expresión son en el arte siempre puramente teoréticas. El fin de la poesía no es la cosa y su existencia práctica, sino el configurar y el hablar son el fin de la poesía.” Hegel, *Aesthetik*, hrsg. von F. Bassenge in zwei Bänden, Frankfurt am M., Europäische Verlagsanstalt, 1955, Bd. II, 340. También, Bd. I, 47. Esta edición de las *Lecciones de Estética* se citará en adelante Ae, I y Ae, II.

<sup>2</sup> Ae, I, 165; además II, 452.

<sup>3</sup> Ae, II, 371. “Es justamente la conformación artística de este elemento sensible la que nos anuncia de inmediato que nos encontramos en otra esfera, en otro terreno, al cual tenemos acceso sólo una vez que hemos abandonado, tal como lo exige también la poesía, la prosa práctica y teoría de la vida y la conciencia ordinarias. . .” II, 376.

o mejor dicho, es una cierta metamorfosis específica y original de cuanto toca y elabora la fantasía.

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 de estética*<sup>4</sup> 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*).<sup>5</sup> La peculiaridad de lo sensible estético queda expresada mediante esta idea del resplandor o lucimiento, de la apariencia o el parecer bellos. Pues, sostiene Hegel, lo sensible está en la obra para parecer, pero no para parecer lo que es en sí como cualidad material o natural. “De aquí se sigue que lo sensible, que por cierto no puede faltar en la obra de arte, debe presentarse en ella nada más que como superficie y puro parecer. Pues el espíritu no busca en lo sensible de la obra de arte, la concreta materialidad, el organismo empírica e internamente completo y extenso, como lo pide el apetito. . .”<sup>6</sup> El brillo de lo sensible en el arte tiene el mismo doble carácter que la palabra que lo designa: es un brillo o lucimiento que como tal se hace sentir; aún más, que en forma expresa y acentuada luce y pone de manifiesto su presencia actual. Pero que, al mismo tiempo, debido a que no parece una propiedad natural sino que un puro resplandor, pierde la conexión con la existencia real de las cosas. Esta pérdida se transforma en la ocasión del lucimiento del espíritu puesto artísticamente en obra. “Pues lo sensible y objetivo no poseen ya en la belleza ninguna independencia en sí sino que tienen que sacrificar la inmediatez de su ser. . .”<sup>7</sup> “Lo sensible en la obra de arte es de suyo algo ideal. . .”<sup>8</sup>

El puro brillar no puede afirmarse a sí mismo como ocurre con la mostración de la cualidad real. Sino que, aunque más intenso como parecer sensible, muestra no su propia singularidad privativa sino a la idea o principio universal de toda presencia resplandeciente. Entre el aparecer sensible y lo que aparece no se interpone, en este único caso, ninguna separación o alteridad, tal como la que se produciría si uno o ambos elementos fuesen cosas finitas reales, que se excluyen unas a otras en su particularidad. Para ser lo que es, la apariencia precisa de lo que aparece, y en este sentido, no es independiente por

---

<sup>4</sup> Ver Índice, Ae, II, 682.

<sup>5</sup> Ae, I, 16.

<sup>6</sup> Ae, I, 48.

<sup>7</sup> Ae, I, 117.

<sup>8</sup> Ae, I, 48.

sí sola; pero aunada artísticamente con lo que en ella se muestra no necesita de una afirmación de sí pues está incluida en el contenido infinito cuya figura actual es.

Lo configurado artísticamente sólo puede ser bello, según la concepción hegeliana, si posee la negatividad que es característica de la condición fenoménica como tal. "Fenómeno o parecer quiere decir únicamente que existe una realidad que no tiene en sí inmediatamente a su ser, sino que está al mismo tiempo puesta en la existencia negativamente".<sup>9</sup>

Lo fenoménico a la vez se muestra y se niega, aparece y se sustrae. De modo que la belleza consiste en una exaltación de lo sensible que es un sacrificio de lo sensible real: ha de ser, a la par que presencia dada, figura de lo que desborda toda mera existencia limitada. Gracias a este carácter del arte es que puede ocurrir que el contemplador se dé cita consigo mismo frente a aquella cosa sensible particular que es la obra: su materialidad no lo sujeta a lo que ella tiene de particular, sino que se le da sobrepasada por su origen y su destinación espirituales. La apariencia sensible artística quiere decir, y está siempre diciendo al espíritu para el espíritu. Pues el parecer y el fulgor propios de la obra niegan para decir; son pareceres en los que, ostensiblemente, no aparece algo; esta ausencia de un algo es la condición de que lo que no es un algo adquiera una figura. La especificidad de lo sensible en la obra está ligada a la relación entre el arte y la idea. Si lo sensible natural es tan diverso de lo sensible inexistencial para Hegel, es porque el segundo está habitado por la idea. Ella introduce en este elemento algo tan nuevo e inconmensurable con él que lo convierte en apariencia que luce como tal: pura apariencia inexistencial en la que parece la pura idea no sensible.

## II

El aparecer mismo es de diversos tipos, y esta diversidad está destinada a desarrollarse realmente. El arte, en cuanto medio en el que ocurre este despliegue, se separa en la variedad de las artes. Tal variedad constituye un sistema de cinco diferencias que son formas de la belleza o del aparecer sensible de la idea. Las formas del arte —arquitectura, escultura, pintura, música y poesía— dependen de la manifestación de las diferencias de lo bello en diversos medios ma-

---

<sup>9</sup> Ae, I, 126. Para todo el tema la interpretación de la idea de *Schein* en la obra de arte, véase Walter Biemel, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Aesthetik für die Philosophie der Kunst*, Kölner Universitätsverlag, 1959, pp. 166-69.

teriales. No se debe entender que Hegel afirma que las formas entran en relación con partes singulares de la materia natural, sino, más bien, que ellas llegan a existir conformando ciertos sectores de la materialidad en general. Estos, gracias a sus características, ofrecen determinadas posibilidades de configuración; mejor dicho, son para la filosofía del arte este haz de posibilidades. La arquitectura, por ejemplo, se realiza de preferencia en el medio material de lo inorgánico, de la masa pesada, tridimensional, inerte. Hay una correspondencia estricta entre las limitaciones propias del arte arquitectónico y las posibilidades que el medio en el cual se establece y expone le concede para ello de acuerdo con sus características originales. "... Con este material externo están en conexión esencial también tanto las formas arquitectónicas fundamentales como el estilo de la decoración de las mismas."<sup>10</sup>

Otros medios materiales dan lugar a otras artes y mediante ellas a otros modos del aparecer mismo que se desarrolla en esta esfera. Entre todas estas sólo la arquitectura, a través de la cual se efectúa principal, aunque no exclusivamente, el arte simbólico, configura de modo directo a lo material inmediato. Los demás medios diferenciados de las artes especiales no son ya la naturaleza dada misma, sino que materiales más o menos separados de ella, más o menos creados *ex profeso* con miras a su destinación artística. No se da el caso, claro está, de que estos carezcan por completo de conexión con su origen remoto en la naturaleza. Hasta el habla, las emociones y representaciones humanas, que son el ámbito sensible de la poesía, se extiende la jerarquía de los medios de la realización artística de las formas. Todavía en él, aunque de muy otra manera, se hace presente la naturaleza en su configurabilidad. Entre el claro que la arquitectura despeja en un paraje silvestre para disponer de un lugar donde edificar, y las representaciones de un grupo humano, la lengua en que las dice, hay, no una, sino toda una serie de diferencias que exhiben a las variantes fundamentales del aparecer.

¿Cómo entiende Hegel a la materia sensible de que depende la variedad del arte? Por de pronto es necesario no perder de vista dos caracteres decisivos del concepto hegeliano de materia sensible artística. En primer lugar, este conjunto de medios materiales forma un sistema, y, en segundo, este sistema de diferencias se genera mediante un proceso necesario, enraizado en la idea que sale de sí hasta este término. Lo primero quiere decir que ninguno de los medios materiales de que habla la estética debe ser entendido independientemente de sus relaciones con los otros que con él

---

<sup>10</sup> Ae, II, 24.

integran una jerarquía sistemática. Tampoco debemos pensar que lo que las *Lecciones* llaman el tono, por ejemplo, cuando tratan de la música y su material, pueda ser separado del momento de su surgimiento en el proceso que engendra las diferencias entre música y pintura, y música y poesía. Pues, siendo la pintura y la poesía las artes que preceden y suceden, respectivamente, a la música en el curso de la realización paulatina del arte, y estando este curso gobernado por un orden, todo intento de arrancar a los momentos del contexto dinámico en el que existen, confundirá tanto al orden total como al sentido particular de cada uno. Estas dos exigencias, a saber, que pensemos a los medios sensibles del arte en sus conexiones sistemáticas y en su contexto procesual, se derivan de un aspecto de la teoría hegeliana que ha sido consistentemente ignorado por sus intérpretes.

Hegel piensa que estas materias artísticas dependen, en su condición misma, del arte, o, lo que viene a ser lo mismo, que no son nada fuera de su relación con las formas del arte. Tienen sentido y se puede pensarlas y hablar de ellas sólo como términos de esta relación peculiar. La estética filosófica no se ocupa de las piedras sino en un respecto muy definido, a saber, en tanto que elementos de la escultura o de la arquitectura, artes que llegan a ser lo que son en relación con ellas. Las artes en general, a su vez, conducen a las materias al cabo de algunas de sus posibilidades de determinación plena, en particular, a la de la configuración artística. Las descubren como medios en los que ocurre algo que está destinado a sobrepasarlas sin aniquilarlas, sin embargo. Las artes albergarán a sus materiales de una manera muy diferente al uso y gasto de materias naturales que es característico de la fabricación técnica, por ejemplo. Para la filosofía del arte, en consecuencia, los medios sensibles de la realización del arte son intraartísticos: ni le interesan en su separación, como si allí fuesen lo mismo que son en tanto escultóricos, arquitectónicos o poéticos; ni permanecen, después que las formas se configuran diferenciadamente en ellos, fuera de estas figuraciones, como queda fuera el instrumento tras haber servido en sus funciones, una vez acabada la fabricación de algo. Los llamados medios materiales de las artes no son ni meros medios, en el sentido de útiles o instrumentos, ni puras materias que preceden al arte y continúan una existencia indiferente a él después que éste se ha completado. El de material sensible, es, más bien, un concepto específicamente estético, que designa a los ámbitos ligados esencial, y no sólo ocasionalmente, a las cinco artes que la filosofía hegeliana considera<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Ae, II, 172-173: el material no sólo tiene que ser configurable de

El sistema de los materiales artísticos es, pues, desde el punto de vista filosófico general, el conjunto de las posibilidades del aparecer como tal, de un aparecer, dice Hegel, que no es ni engaño ni envoltura sino mostración pura. Una de las bases del interés metafísico del arte reside en la conexión esencial de éste con la teoría en el sentido griego original del término. Pero lo corriente ha sido ceder a la tentación de interpretar a lo sensible de que hablan las *Lecciones* en alguna de las acepciones conocidas de la palabra, ya que la usamos tanto en la vida diaria como en distintos sectores no estéticos de la filosofía. La crítica, casi unánimemente, ha seguido el camino de dar por descontado que "material sensible" es cualquier cosa menos una expresión técnica que precisa de una interpretación atenta. Los conocedores de Hegel tienden a dar por supuesto que lo sensible en la teoría del arte es lo mismo que aquello de que tratan, ya sea el primer capítulo de la *Fenomenología del Espíritu* bajo el nombre de la certeza sensible, ya sea lo que ocupa a la antropología o a la psicología hegelianas, en las partes referentes a los sentidos corporales y sus posibilidades características.<sup>12</sup> Es verdad que no cabe decir que lo sensible que interesa a la estética carece de todo nexo con la situación de la conciencia en el punto de partida de la *Fenomenología*; o que los sentidos corporales y sus funciones prácticas y teóricas no tienen nada que ver con el arte. No hay duda que podemos aprender en otras obras de Hegel cosas que nos ayudarán a entender su estética. Pero la infundada y perezosa asimilación de todos los puntos de vista cuidadosamente separados en la obra hegeliana, o la confusión de los temas y los traspasos indiscriminados de conceptos de un área filosófica a otra, no favorecen ni a la comprensión ni a la crítica.

Pero no son sólo los estudiosos de la obra hegeliana los que ya saben de antemano lo que en la estética quieren decir "materia", "material sensible", o "lo sensible" en general. También lo saben los gnoseólogos y todos cuantos, después de 1840 más o menos, y hasta el día de ayer, hemos aprendido a conocer la filosofía en la versión positivista predominante a lo largo del último siglo. La teoría del conocimiento fue, para esta tradición, el centro ordenador y legitimante del resto de la filosofía. A veces, claro, sólo quedaba en pie este centro, y de él no irradiaban más que prohibiciones destinadas a inhibir toda filosofía no gnoseológica. La interpretación

---

acuerdo con las condiciones ideales del arte en general, sino que la figura sensible en que se convierte al cabo, ha de ser tal que el espíritu se reconozca en ella, y pueda retornar a sí. Por eso es que resulta ofuscante atribuirle a Hegel la noción de que el arte es una expresión, o una objetivación del espíritu.

<sup>12</sup> *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von J. Hoffmeister, Hamburg, F. Meiner, 1952, 79-89.

de la obra de Hegel está, en general, fuertemente marcada, en varios aspectos, por el predominio del gnoseologismo que se inicia poco después de la muerte del filósofo. Pero, en especial la suerte de las *Lecciones de Estética* quedó, hasta hace muy poco, sellada por la supremacía de esta inspiración filosófica. Una buena ocasión para calibrar la ceguera positivista frente al problema filosófico del arte nos la ofrece, precisamente, la manera como se solían interpretar los esfuerzos hegelianos por clarificar la peculiaridad de lo sensible artístico.

En su famoso e influyente estudio sobre la estética hegeliana, Danzel,<sup>13</sup> reconoce que las *Lecciones* se interesan más que otras obras por el aspecto sensible del arte: las exposiciones previas del tema, especialmente en la *Fenomenología del Espíritu* y en la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, apenas si lo mencionan. Danzel no dice, sin embargo, ni una sola palabra de lo que Hegel piensa acerca de lo sensible, qué papel le asigna la *Estética* a los materiales de las artes en el concepto de arte, etc. Esta omisión resulta notable si se considera que el tema de la materia sensible es el asunto singular más importante de todos cuantos trata la parte más extensa de las *Lecciones*.<sup>14</sup> Por si fuera poco, Danzel, que compara las teorías del arte de la *Fenomenología*, la *Enciclopedia* y las *Lecciones*, declara que la consideración del material es uno de los escasos rasgos diferenciales entre las tres versiones de la concepción hegeliana del arte.<sup>15</sup> Pero en vez de explicarnos en qué consiste concretamente esta novedad que Hegel introduce en su tratamiento tardío del tema, Danzel ha decidido ya que la ubicación del arte en la esfera del espíritu absoluto excluye toda posibilidad de atribuirle importancia a su elemento sensible.

El arte, dice, no podía convertirse de ninguna manera para Hegel “en una esfera dentro de la cual la intuición sensible fuese el momento principal. La intuición sensible no le corresponde más que a la criatura humana, la cual constituye sólo una pequeña parte del contenido comprendido por el espíritu absoluto. La intuición no pasa de ser, según el § 48 de la *Enciclopedia*, más que una con-

---

<sup>13</sup> *Ueber die Aesthetik in der Hegelschen Philosophie*, Hamburg, Meissner, 1844.

<sup>14</sup> Th. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970, pp. 99, 117, 119, 139, 142, 528, acusa a Hegel de subjetivismo en cuestiones estéticas, y de postergar en su teoría los elementos sensibles, tan importantes para el arte.

<sup>15</sup> “Las lecciones sobre estética no contienen más que la doctrina sobre el arte que ya había sido presentada en la *Enciclopedia*. . .” Op. cit., p. 48.



ciencia completamente "material".<sup>16</sup> "La superficie sensible no tiene otro significado especial que el de ser el sitio por donde las cosas se tocan sensiblemente. . . Nuestra visión y audición corporales de las cosas no son nada más que un tal contacto empírico: para el conocimiento de su esencia, la mera intuición es un punto de vista tan casual como el que representa el lugar desde el cual las contemplamos en una ocasión cualquiera. La opinión según la cual la superficie natural nos revelaría, sin más, la esencia, se debe, en parte, a que lo más frecuente con mucho es que las cosas se nos presenten visualmente: en parte, a que, por lo mismo. . . hacemos residir a la esencia de las cosas en propiedades sensibles."<sup>17</sup>

Una vez traducido el problema de lo sensible en el arte a términos de percepción, toma de conciencia y conocimiento de esencias, el crítico pasa a afirmar que, dada la manera como Hegel piensa y pensó siempre el arte, es imposible que este pueda poseer para él la inmediatez,<sup>18</sup> la particularidad, ligadas en general a la condición sensible. El problema de fondo se resolvería si Hegel viera que el tema de la materia artística lo enfrenta a una alternativa,<sup>19</sup> piensa Danzel. Si es verdad que en el arte se manifiesta el espíritu, la verdad, como Hegel sostiene, entonces se sigue que el elemento sensible o material de la obra es una envoltura transparente, una apariencia completamente subordinada al contenido. Pero si lo sensible no desaparece, sino que de alguna manera se conserva en el arte, hay que concebir a este elemento como una entidad externa independiente, que no puede entrar en una unidad íntima con el significado espiritual. En este segundo caso, debido a que la teoría no puede sino atenerse a la exterioridad inasimilable del material, la afirmación hegeliana de que lo sensible forma parte esencial del arte, lo fuerza a abrazar un dualismo filosófico contrario al monismo representado por todas sus demás obras.<sup>20</sup> Pero el arte, prosigue el crítico, que es en sí mismo unitario, no puede ser explicado desde una convicción dualista. Aunque Hegel gasta muchos esfuerzos en la tarea, no logra dar con la solución satisfactoria. Lo mismo les ocurre a sus discípulos,<sup>21</sup> que han de descuidar completamente el aspecto sensible del arte a causa de que insisten en asociar la belleza artística con la verdad.

---

<sup>16</sup> Op. cit., pp. 38-39; cf. p. 30.

<sup>17</sup> Op. cit., pp. 43.

<sup>18</sup> Op. cit., pp. 56-57; 65.

<sup>19</sup> Op. cit., pp. 66.

<sup>20</sup> Op. cit., pp. 62-63.

<sup>21</sup> Op. cit., pp. 62, 68-69.

Todo este razonamiento se desarrolla, como es tan frecuente que se haga, sin que su autor considere ni por equivocación qué es lo que Hegel llama belleza, verdad, espíritu, materia sensible. Las palabras en su acepción tradicional o más habitual, sustituyen a los significados filosóficos, y la crítica ni siquiera toca a la teoría a la que cree estar refutando. En efecto, la filosofía del arte de Hegel está entera dedicada a mostrar cómo en esta esfera del espíritu ocurre la unidad de materia y significado que, tanto para el sentido común como para su remota inspiradora, la metafísica tradicional, se excluyen y contrarían mutuamente. La existencia del arte es la demostración más fehaciente, para Hegel, de que la alternativa, supuestamente inescapable, que plantea su crítico, no es ninguna fatalidad universal del pensamiento y la realidad. La exclusión mutua de lo que el arte reúne se hace valer con gran fuerza en muchos terrenos, y Hegel lo reconoce así. Toda la vida práctica y vastos sectores de la objetividad estudiada por la inteligencia científica están regidos por la contrariedad entre lo interno y lo externo, lo corpóreo y lo anímico, lo sensible y lo significativo. Pero estas divisiones no son ni absolutas ni incommovibles. Si lo fueran, el pensamiento mismo sería imposible. Pero antes de considerarlo a él, la prueba de que no hay estas fracturas incurables, es la existencia del arte, en el cual continuamente se genera la concordancia de lo aparentemente inconciliable. A ella es que llamamos belleza artística: a la configuración particular en que luce un significado interno y universal. Esta unidad, que es operada en un medio material, no tiene más propósito que el "teórico" —en el sentido estético general— esto es, el de efectuar una mostración. Como lo revelado es la idea y no algo especial, la figura redundante en el aparecer de la apariencia.

Hasta aquí hemos usado los términos "materia", "material artístico" y "lo sensible", como sinónimos.<sup>22</sup> No son siempre, sin embargo, equivalentes estrictos. Hegel los usa con gran libertad, a veces como sinónimos, otras para designar expresamente algunas diferencias entre ellos. Si examinamos los contextos en que figuran estos vocablos y los comparamos entre sí, veremos tanto sus coincidencias como los matices diferenciales de su significado. Pero ninguno de ellos, salvo "*Sinn*", sentido, al que aludiremos más adelante, constituye un término técnico separado de los otros dos. Los tres, aplicados más o menos promiscuamente, nombran uno de

---

<sup>22</sup> Estas expresiones corresponden a las alemanas "*Materie*" o "*Stoff*" o "*sinnlicher Stoff*" (Ae, II, 87 ss., 331; I, 144s.); "*Material*" (I, 246 ss., 92-95; II, 17-20; 87-90, 172 ss.); "*Sinnliches*", "*Sinnlichkeit*", (I, 19, 24, 42-51, 59, 77-78, 245; II, 308).

los más importantes grupos de nociones de la Estética. Dejando de lado, para empezar, el uso de la palabra materia en el sentido de sustancia metafísica en el que Hegel incurre también,<sup>23</sup> y aislando su empleo inequívocamente estético, vemos que “materia artística o del arte” designa al elemento artísticamente configurable en general, al medio de una de las posibilidades esenciales del aparecer.

Ahora bien, una configuración artística está siempre en una relación esencial con alguno de los tres sentidos a los que está destinada, de los cuales dos son corporales —la vista y el oído—, y el tercero no lo es. Se trata del que Hegel llama la representación sensible (*die sinnliche Vorstellung*), que además de la representación en su sentido estrecho, comprende al recuerdo o conservación de imágenes (*Bilder*).<sup>24</sup> La materia como el “lugar” de las posibilidades de configuración artística, está limitada por la correspondencia que estas posibilidades han de guardar con los sentidos comprometidos en la experiencia de la obra de arte. Aunque como materia posee las características generales de la exterioridad, la multiplicidad,<sup>25</sup> las únicas formas de exhibición, de exposición y singularización comprendidas por la materia del arte son las correlativas de la vista, el oído y la representación imaginativa. La misión del arte es “configurar una mostración (*Erscheinung*) en la materia...”<sup>26</sup> “. . .el arte, debido a que sus configuraciones han de exteriorizarse en la realidad sensible, está destinado también a los sentidos. . .” Pero no a cualesquiera de ellos. Es preciso que “la especificidad de estos sentidos y de la materialidad correspondiente, en que la obra de arte se objetiva. . .”<sup>27</sup> guarden siempre el ajuste mutuo adecuado. De manera que “materia estética” no es la materia indeterminada en general: la finalidad opera una preselección que garantiza la concordancia entre las obras y los llamados “sentidos teóricos” o de la contemplación desinteresada. La reducción de la materia a materia artística es el producto de una idealización de la primera.<sup>28</sup>

Pero las lecciones hablan mucho más frecuentemente de materiales del arte que de materia artística. Y ello, a nuestro juicio, por una buena y muy específica razón. Material es la materia ligada a una

---

<sup>23</sup> Ae, I, 134, 146.

<sup>24</sup> Cf. Ae, I, 48-49 con II, 14-15.

<sup>25</sup> Ae, II, 14.

<sup>26</sup> Ae, II, 87.

<sup>27</sup> Ae, II, 14.

<sup>28</sup> Ae, I, 48-49; Ae., II, 15-16, 112-113, 261.

cierta actividad, o invertida en un producto, obra o fabricación. Después de establecer en abstracto que al concepto de arte pertenece, como momento interno suyo, la exteriorización, la aparición de figuras, y la singularización en obras materiales correlativas de tres sentidos humanos que condicionan la experiencia artística concreta, de lo que se trata es más bien de los materiales especiales de las diversas artes, y no de la materia en general. Las artes particulares se realizan ligándose a materiales sensibles que adquieren su propia definición a lo largo del mismo proceso. Igual cosa vale para la actividad artística, la obra de arte, el objeto de la contemplación: la materia en tanto que relativa a estos diferentes aspectos del concepto de arte, es un material. La correlatividad entre artes especiales y materiales, que es lo que le interesa a Hegel primordialmente, es mucho más estrecha y pletórica de consecuencias, de lo que pudiera parecer a primera vista.

Desde luego, conviene tener presente el surgimiento simultáneo de las artes y las materias, su condición de partes internas de un mismo proceso. En efecto, las artes particulares forman un sistema que, entre otras cosas, es una jerarquía desde el punto de vista de los materiales en los que se realizan: estos materiales demuestran ser más o ser menos adecuados para la configuración artística de la idea. Pero no es esta una jerarquía estática, integrada por elementos dispares dados simultáneamente. El movimiento que engendra el sistema de las artes particulares es una exploración, un descubrimiento de la multiplicidad de la materia artística en general. De manera que la variedad jerárquica de los materiales surge como uno de los productos de la progresiva determinación del arte en artes diversas. Entre la arquitectura, que es el primer grado, o mejor dicho, la primera etapa de este desarrollo, y la poesía, que es la última, hay la distancia entre el arte que sólo simboliza a la idea y aquel que la dice con toda la propiedad que cabe; y segundo, la que media entre el comienzo y el punto culminante de la producción y la revelación simultáneas del medio sensible en el que se perfeccionan el ideal y las formas artísticas. La arquitectura posee el material relativamente más inapropiado; la poesía, el mejor desde el punto de vista de su capacidad de adecuarse a la verdad de la idea, a su aparecer sensible.

Con las artes particulares, en efecto, se generan paulatinamente los materiales de la configuración artística de la idea. La sustitución de una particularidad por otra depende de la plenitud del desarrollo de la anterior, y en este sentido las artes y los materiales posteriores son un resultado de los que los preceden. En suma, el sistema es un cambio progresivo a lo largo del cual el arte se realiza o exterioriza cabalmente. Hablar de las artes por un lado, y de sus materiales por

otro, es sólo una manera de explicarse: no son ni independientes entre sí, ni se preceden uno a otro. La jerarquía de las artes particulares es una vía de perfección, un camino que lleva de la crudeza al refinamiento, del tanteo inicial a la pericia y éxito tardíos.

No debemos acentuar demasiado unilateralmente, sin embargo, el aspecto evolutivo del sistema de las artes. Aunque el carácter dinámico y teleológico de la diversidad que distribuye el concepto de arte está claramente presente en la explicación hegeliana, las diferencias entre lo menos y lo más mediado no son del mismo tipo que las que existirían entre los episodios de una historia. Se trata de la génesis de diversas determinaciones del concepto, esto es, esenciales. Esta génesis tiene sin duda para Hegel *también* aspectos históricos, como se los encuentra en la explicación de las maneras simbólica, clásica y romántica del arte; pero en ninguno de los dos casos es el histórico el principal sentido de los modos de la realización del parecer estético. Ahora bien, si el material de la pintura, digamos, es una modificación del material de la escultura, o una idealización más radical del mismo, de ello se sigue que la "primera" de las artes, la arquitectura, está en una posición excepcional a causa de no ser heredera sino iniciadora absoluta del proceso de las transformaciones ordenadas de los materiales del arte. Y, en efecto, así es como lo ve Hegel.

La arquitectura no tiene un material suyo es sentido propio. Ha de comenzar a partir de la naturaleza salvaje, con lo que allí espontáneamente se ofrece. Y lo que hay disponible para el comienzo original del arte es la materia como conjunto aún inexplorado de posibilidades. Después que la arquitectura despeja el campo y erige el templo, la casa o el obelisco, ya el arte nunca de nuevo se enfrentará con el puro medio de su realización diversa, sino que operará en un mundo ya marcado por orientaciones estables y aceptadas, como las que es capaz de proporcionar la arquitectura, precisamente. A causa de ello y en adelante, las artes sólo tratarán con materiales, poseedoras de metas, técnicas y tareas pertenecientes a un mundo en el que el arte ya existe. "Ella (la arquitectura) es el comienzo del arte; cuando éste empieza no ha encontrado aún ni el material adecuado ni las correspondientes formas para la exhibición de su contenido espiritual, por lo que ha de contentarse con la mera *búsqueda* de la verdadera adecuación y quedarse en la exterioridad del contenido y del modo de exposición. El material de este primer arte es lo a-espiritual en sí mismo, la materia pesada y configurable sólo según las leyes de la gravedad. . ." <sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Ae, II, 17.

A la materia y a los materiales artísticos las *Lecciones* los llaman “sensibles”, y esta cualificación, bien entendida dice mucho sobre el concepto de arte de Hegel. Pór de pronto, sólo caemos en la cuenta de que la materia y los materiales artísticos son entidades objetivo-subjetivas cuando nos hacemos cargo de lo que quiere decir que se las llame sensibles, en la acepción que la filosofía del arte le da a este término. La materia y los materiales pueden ser considerados como medios de la configuración posible del arte, de las artes particulares, en un cierto momento y para servir propósitos circunscritos del discurso. Pero la estética no se mantiene siempre en este plano de la consideración de lo posible. Como cualquier otra disciplina filosófica, posee un objeto devenido, “esenciado” o plenamente determinado: conoce, por ello, las posibilidades no sólo como tales, sino que también en tanto que realizadas. La materia y los materiales de las diversas artes son dichos “sensibles” en tanto que elementos de obras de arte de un cierto tipo. Ahora bien, la obra no es sólo una presencia posible para la intuición sensible en general, sino que una presencia actual en la experiencia de una comunidad y de sus miembros.<sup>30</sup> La obra presupone por lo menos a uno de los medios materiales aptos para lucir sensiblemente las figuras provenientes de la fantasía de los artistas. El fulgor sensible del espíritu en la obra llama al sentimiento y la comprensión, de modo que la obra pertenece necesariamente a una estructura compleja que mantiene coordinados y en correspondencia mutua a lo objetivo y lo subjetivo. Esta coordinación, cuando cumple con ciertos requisitos, que no es del caso examinar en este momento, es lo que Hegel llama espíritu.

Hegel estudia en detalle los elementos que forman parte de la actualidad efectiva de la obra de arte en el capítulo sobre el ideal, no en la tercera parte de la *Estética*, donde estaría mejor situada esta sección. Lleva el título “La determinación externa del ideal”.<sup>31</sup> Allí se explica que para que la exteriorización del ideal se complete, hace falta no sólo la acción sobre la materia — “1. La exterioridad abstracta como tal”—, sino que “2. La concordancia del ideal concreto con su realidad externa”. Este último punto se refiere a los tipos principales de relación entre la espiritualidad individualizada que se manifiesta en la obra y su propia exterioridad, o su mundo. Finalmente, “3. La exterioridad de la obra de arte ideal en relación con el público”. Lo que Hegel llama, un poco equívocamente, “público” no es ni el individuo que goza de la contemplación de una

---

<sup>30</sup> Ae, I, 46, 77-78, 245; II, 276-277, 474, 476, 479.

<sup>31</sup> Ae, I, 240-274.

obra, ni el grupo de individuos que concurren a un espectáculo, frecuentan lugares donde se exhiben obras, o pertenecen a asociaciones de aficionados, en el sentido que estas actividades tienen en la cultura moderna. El "público" del arte es, para esta teoría, un pueblo histórico que descubre en ciertas obras surgidas de su seno, la verdad inmediatamente accesible acerca de sus dioses y de sí mismo, de su mundo y de las tareas que le corresponden a él. "Pues el arte no existe para un pequeño grupo cerrado de personas cultas, sino para la nación en su conjunto."<sup>32</sup>

La noción de elemento sensible, por tanto, tiene un contenido muy rico y variado: ligada al material, por un lado, a las diversas formas de exterioridad, por el otro, resulta asimismo inseparable de la experiencia a la cual está destinado y en la que se concreta como lo sentido e intuido. "...Lo sensible no puede faltarle a la obra de arte, pero no ha de mostrarse más que como superficie y lucimiento sensible. Pues el espíritu no busca en lo sensible de la obra de arte ni la materialidad concreta, ni el organismo en su totalidad interna empírica y en su extensión, sino que la presencia sensible. . . Por eso es que lo sensible está elevado a puro fulgor (*Schein*), en comparación con la existencia inmediata de las cosas naturales. . . Este fulgor de lo sensible se presenta al espíritu. . . desde fuera, como figura, aspecto y sonoridad de las cosas". "El arte produce deliberadamente, en lo que atañe a su aspecto sensible, nada más que un mundo de apariencias (*Schatten*), consistente de figuras, tonos e intuiciones. (Pero) no se puede decir que el hombre, en tanto que crea obras de arte no sea capaz, a causa de su impotencia y de sus limitaciones, de ofrecer sino la superficie de lo sensible, y esquemas. Pues estas figuras y tonos sensibles no se muestran en el arte sólo por razón de sí mismos y por su imagen inmediata, sino con el fin de satisfacer, a propósito de estas figuras, necesidades espirituales superiores, ya que ellas tienen el poder de encontrar lo que les responde en las profundidades de la conciencia y de suscitar un eco en el espíritu. Así es como lo sensible está *espiritualizado* en el arte debido a que lo *espiritual* luce sensiblemente en él."<sup>33</sup>

"Sentido" (*Sinn*) —dice Hegel en un pasaje muy importante para comprender la acepción estética de las expresiones materia y material sensible— tiene dos usos: para ciertos efectos esta dualidad o ambigüedad será fuente de equívocos. Para otros, sin embargo, resulta reveladora; la doble acepción de "sentido" da ocasión para

---

<sup>32</sup> Ae, I, 246; cf. 110, 260, 271, 340, 451, 577; II, 28-29, 278, 331, 437, 471-472, 481-482, 484, 495, 508-509, 514.

<sup>33</sup> Ae, I, 48-49.

reflexionar sobre ciertas conexiones intrínsecas no fáciles de ver.<sup>34</sup> “Pues “sentido” es esta palabra maravillosa que se emplea con dos significados opuestos. Una vez designa a los órganos de la captación inmediata; otra vez se llama sentido a la significación, al pensamiento, a lo universal del asunto. De esta manera el sentido se relaciona por una parte con lo externo inmediato de la existencia, por otra, con la esencia interna de la misma. Una contemplación plena de sentido (*eine sinnvolle Betrachtung*) es la que se abstiene de *separar* aquellos dos lados; más bien, en cada una de las direcciones incluye también a la contraria, y comprende en la intuición sensible inmediata al mismo tiempo a la esencia y al concepto”.<sup>35</sup> La doble acepción de la palabra anuncia la identidad escondida de lo que la conciencia ordinaria y la inteligencia abstracta tratan como términos contrapuestos. De manera que relativamente a estos modos familiares de considerar las cosas, aquella identidad parece una paradoja, un trastorno de la división prosaica entre apariencia y ser verdadero. Según esto, los correlatos objetivos de los sentidos corporales se podrían convertir, en ciertas condiciones, en la revelación de un significado de aquellos que, a primera vista, parecen accesibles nada más que al pensamiento y a la meditación esforzada. Con la ventaja adicional de que esta revelación no sacrifica, como la teoría en sentido estrecho, la unidad concreta de lo particular y lo general, de lo sensible y lo abstracto.

En efecto, Hegel asevera que lo sensible en el arte tiene, precisamente esta posibilidad de que se abra en su seno un horizonte universal sin que el medio que da lugar a ello desaparezca. Llamamos bello, según Hegel, justamente a lo que posee estas condiciones: a saber, a las figuras inmediatamente sensibles, individuales, dadas íntegras en la pura contemplación, y con ocasión de las cuales se hace patente un significado o sentido universal, ideal. En la naturaleza también tiene lugar, sin duda, la revelación de la identidad del ser y del aparecer o mostrarse; pero allí ella es posible sólo de manera precaria, comparada con la que tiene su ocasión en la obra de arte. Esta precariedad depende, básicamente, de dos aspectos de la cosa natural: su belleza sólo *sugiere* la unidad de lo sensible y el ser esencial. Deja entrever o barruntar que tal identidad no es imposible, pero no la exhibe acentuada o enfáticamente, como la única razón de ser de esa cosa.<sup>36</sup> Pero, además, a propósito de lo natural, tiende a

---

<sup>34</sup> Los términos técnicos “*Schein*” y “*Phänomen*” son, en cierta medida, casos comparables al de “*Sinn*”, que nos ocupa aquí.

<sup>35</sup> Ae, I, 133.

<sup>36</sup> Ae, I, 79.



quedar oculta la condición de la belleza misma, que es una pura mostración o manifestación fulgurante, y no una determinación real u objetiva. En verdad la belleza natural se nos presenta mayormente como una cualidad de las cosas a las que distingue, como una propiedad entre las varias otras que ellas poseen, y no como la condición que nos permite describir lo que se muestra en su ser propio, o su aparecer.

La obra de arte, en cambio, no sólo ofrece de modo deslumbrante la coincidencia de lo sensible con el sentido ideal, sino que exhibe, al propio tiempo, de manera manifiesta, su propio carácter de pura exhibición. Lo bello natural, que no es palmariamente un llamamiento del espíritu al espíritu como la obra, la cual no tiene otra destinación que la de ser esto, siempre puede ser ofuscante. Probablemente interpretaremos a lo bello natural como si perteneciese íntegramente, con su belleza incluída, al tejido de las relaciones reales vitales, práctico-teóricas, que constituyen el mundo de la vida cotidiana. Pero lo bello no es real en este sentido, sino que un puro "*Schein*", un puro parecer luminoso, una manifestación en la que se libra, no la presencia de cualquier cosa, sino la del universal parecer mismo en su identidad con el ser universal.

Volvamos a la explicación hegeliana de la doble acepción de "sentido". ¿De qué manera consigue establecer la obra, según Hegel, esta unidad insólita de los dos significados del término "sentido"? ¿Por qué hacemos, a propósito de ella, una experiencia que no nos proporciona el ejercicio habitual de nuestros sentidos corporales en su trato práctico y teórico con las cosas? ¿Qué hace del arte aquella esfera en que la materia, los materiales, lo sensible ocasionan el desarrollo y la verdad del aparecer mismo? Ya sabemos que la respuesta hegeliana a estas preguntas es compleja y debe ser formulada muchas veces diferentemente, según el interés que nos mueve a preguntar y buscar. Una de las vías generales seguidas por las *Lecciones* para resolver estos problemas es la de la concepción del arte como realización de la idea mediante autonegaciones.

La paulatina transformación de elementos naturales en materiales artísticos en sentido estricto, que Hegel explica en detalle, es una parte del proceso de idealización merced a la negatividad de la idea. Resultaría inconcebible que lo sensible artístico operara una reconciliación con el sentido universal o la idea, si no tuviese, en algún respecto, otra condición que lo que llamamos lo sensible en las cosas prácticas y los objetos teóricos. La diferencia que nos interesa, eso sí, comienza a perfilarse bastante más tarde de lo que tendemos a creer. Pues, aunque del arte cabe decir que transforma a la naturaleza, en el caso más frecuente e interesante el material sensible de las artes

es un resultado mediatizado por varios procedimientos de cambio, discriminación y "abstracción" previos.<sup>37</sup> De manera que las operaciones propiamente artísticas que se desenvuelven en el seno del material vienen a perfeccionar una separación y distancia que ya existe entre éste y las materias y cualidades propias de las cosas extra-artísticas. La diferencia entre lo sensible natural y lo artístico tiene, para Hegel, muchos modos. La separación principal, sin embargo, es la que hay entre la pura manifestación, el lucimiento o fulgor material, y lo que Hegel llama la existencia empírica, que posee, además de las cualidades inmediatamente perceptibles, otras que no se ven, no se oyen o intuyen, como propiedades químicas o interiores orgánicas, por ejemplo. Lo sensible artístico no es compatible con interioridades o aspectos en principio no accesibles a la consideración inmediata: no es sino superficie u ostentación. La diferencia se hace valer igualmente respecto de los objetos del apetito, que han de ser, para satisfacerlo, no pura mostración, sino que existencias reales susceptibles de aniquilación mediante el uso o el consumo.

Ahora bien, si el arte ha de elevar lo que encuentra a esta condición de materia sensible en que luce el sentido, tiene que cambiarlo en pura apariencia.<sup>38</sup> Este progreso en que lo real pasa a ser manifestación se cumple mediante la llamada "*Aufhebung*", que es una de las formas características de la autonegación de la idea, que se transforma sin dejar de ser; se determina, se define sin perecer, por los límites que a sí propia se da. La "*Aufhebung*" de lo sensible natural, por ser parte de la realización de la idea, lo niega y lo conserva a la vez; esto es, lo idealiza. En efecto, si los materiales han de cambiar de función y pasar de la vida cotidiana al arte, es menester que sin dejar de ser sensibles, o partes de algo inmediatamente presente, dejen de valer por sí mismos, como si fuesen autosubsistentes y suficientes. Uno de los modos de esta reducción que no suprime, es la conversión de lo sensible por sí en lugar de la manifestación del significado, o sentido, en la segunda acepción del término. Lo sensible sólo es exhibición del sentido si pierde su independencia, su capacidad para ponerse por delante en su característica cualitativa exclusiva, y pasa a la condición de medio manifestante inmanente a la manifestación que, sin dejar de mostrarse, cambia en lucimiento de un significado cuya figura es. Esta función de lo sensible, que desempeña una vez que deja de valer por sí, constituye un modo de ser al que Hegel

---

<sup>37</sup> Sobre la noción de abstracción en el arte. véase R. Haym, *Hegel und seine Zeit*, Hildesheim, 1962, p. 439 y B. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, London, 1892, p. 341.

<sup>38</sup> Ae, I, 48-49.

concede extraordinaria importancia por el lugar que, según el sistema, le corresponde en el proceso universal. De la comprensión de la categoría que lo piensa depende la inteligencia de la filosofía hegeliana en su conjunto. El modo de ser a que nos referimos es "*der Schein*", la manifestación sensible, la apariencia, el aparecer.

La apariencia remite, necesariamente, a la esencia, a lo que aparece; pero a su vez, una esencia que no se mostrara, piensa Hegel, una verdad que no luciera o apareciera para alguien, no sería ni esencia ni verdad.<sup>39</sup> La noción de apariencia nos conduce a la distinción entre lo que es para sí y lo que es para otro, pues para que haya la relación que acabamos de ver entre esencia y manifestación, ha de haber un paso del en sí al para otro, o una mostración. Cuando esta diferencia es pensada aisladamente, de modo que subsisten el para sí y el para otro, pero no se produce el tránsito del primero al segundo, la apariencia equivale a la exterioridad vacía, en el sentido de lo que se antepone a otro, escondiéndolo más que mostrándolo.

Hegel afirma categóricamente la relatividad y dependencia mutua de esencia y apariencia. "... La apariencia es esencial a la esencia..."<sup>40</sup> Tal como no podemos pensar a la causa aparte del efecto ni a éste separado de la causa, tampoco cabe dividir entre esencia y mostración de la misma. Una de las consecuencias de este modo de pensar es que la apariencia o manifestación no es nunca, por su relación con la esencia, una estructura simple, sino que precisamente por su nexo necesario con el otro término, compleja. La apariencia mostrativa consta de una negación y de una posición: no es mera apariencia, o no se muestra por mor de sí misma, sino que es apariencia de un sentido o significado; debido a que éste se manifiesta en ella, no podemos decir que la apariencia nos lo oculte, sino que nos lo da, precisamente, librándolo como presencia. Ahora bien, si comparamos la definición de belleza, de la que se dice en las *Lecciones* que es la mostración o aparición de la idea, veremos que la belleza misma, en sentido estrecho o como belleza artística, tiene el modo de ser que acabamos de describir. "Pues precisamente del decir y del aparecer se trata en el arte, y no del ser natural".<sup>41</sup> "Ya que lo bello tiene su vida en la apariencia..."<sup>42</sup> "Comparada con la realidad prosaica dada, esta apariencia (*Schein*) producida por el

---

<sup>39</sup> Ae, I, 19.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Ae, I, 232; cf. II, 434.

<sup>42</sup> Ae, I, 16; cf. Ae, II, 173.

espíritu es el milagro de la idealidad, una burla, si se quiere, y una ironía respecto de la existencia externa natural”.<sup>43</sup>

La transformación artística de lo sensible natural consiste en convertirlo en resplandor sensible, en apariencia capaz de manifestar. Para ello hacen falta una serie de negaciones del tipo de las que transforman conservando. Uno de los aspectos de estas negaciones conservadoras, que levantan a lo sensible por encima de sí mismo hasta convertirlo en manifestación, consistirá en organizar la variedad propia de todo material como figura individual. Lo sensible artístico no está compuesto por una serie de cualidades discretas, ni reside en una materia informe o neutra, sino que por necesidad ha de constituir una unidad que luzca un sentido total. Este mantiene atados a los elementos diversos, que no deben ni ser independientes ni quedar sometidos a una homogeneidad neutralizadora.

Este tipo de cohesión que deja persistir dentro de sí a la diversidad sin dar lugar, sin embargo, a la dispersión, la unidad de la obra de arte, la llama Hegel una figura (*Gestalt*). Es el producto de la negatividad por cuando la figura resulta de un proceso de determinaciones sucesivas. La primera negación consiste en separar al material sensible de su forma natural y en definirlo, posteriormente, hasta individualizarlo.<sup>44</sup> Una “*Gestalt*” siempre es sensible, de acuerdo con el uso estético del término. Y dado que “lo bello sólo puede ser propio de la figura”,<sup>45</sup> la condición de material configurado será una característica tan esencial del material artístico como su condición de apariencia resplandeciente. Ambas cosas, por lo demás, no son más que aspectos distintos de un concepto unitario. Pues la figura individual en que resplandece la idea, o el significado, cuya presencia es esta figura, posee en forma eminente el carácter del ser para otro y no sólo la del ser en sí. Como puro resplandor o aparecer apela a la intuición sensible,<sup>46</sup> surge referido intrínsecamente a ella. “Por

---

<sup>43</sup> Ae, I, 164.

<sup>44</sup> Ae, II, 90: “El arte, como creación configuradora que proviene del espíritu procede gradualmente y separa lo que está separado en el concepto y en la naturaleza de la cosa misma, aunque no en la existencia. . . De modo que hay que distinguir y dividir conceptualmente en la materia espacial, que constituye el elemento del arte plástico, la corporeidad como todo espacial y su forma abstracta, la figura corporal como tal, y la particularización de la misma. . . en relación al colorido.”

<sup>45</sup> Ae, I, 129.

<sup>46</sup> J. Ma. Sánchez de Muniaín, en “El comportamiento poético de la inteligencia humana”, *Revista de Ideas Estéticas*, Tomo XVII, No. 70, 1960, p. 108, propone la siguiente formulación: “El objeto del hábito poético o poesía es la concepción de una forma material que dé pábulo a una contemplación intelectual desde una percepción sensible.”

necesidad la obra de arte, que se exhibe en lo sensible, posee un ser para otro, (*ein Sein für Anderes*). . ."47 Lo sensible artístico, en suma es la figura significativa que se da a sentir a otro inmediatamente y actualmente en los términos acotados de un medio al que el arte revela en sus posibilidades de identificación con el todo o la idea. Esta referencia necesaria del aparecer a un sujeto, que la filosofía encuentra en el concepto mismo de "*Gestalt*," completa la teoría hegeliana del arte como campo de realización del aparecer.

*Universidad de Puerto Rico*

---

47 Ae, II, 90.