



UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Presenta

Moisés Moreno Medellín

La tesis para optar por el título de Doctor en filosofía

El concepto ópera en la Estética de Hegel

Director:

Dr. Luis Guerrero Martínez

Ciudad de México

04 Noviembre 2021

“Encomienda tus obras al Señor y tus proyectos se llevarán a cabo”.
Proverbios 16:3

A Sandra, gracias a tu amor y paciencia comprendí el contenido de estas páginas.

A Moisés, Irma y Nacho; su fortaleza y ejemplo siempre estuvieron presentes durante la realización de este trabajo... y a lo largo de toda mi vida.

Índice

Índice	4
Agradecimientos	5
Introducción.....	7
Las acciones de la conciencia.....	14
El concepto <i>ópera</i> de Hegel como <i>Gesamtkunstwerk</i>	106
Acerca de la discusión de las versiones de la <i>Lecciones de estética</i> de Hotho y Kehler	106
Consideraciones previas sobre el estudio de la <i>ópera</i> en la <i>Estética</i> de Hegel	122
Las acciones de la conciencia en la <i>Estética</i> de Hegel.....	127
Las acciones de la conciencia en las <i>formas del arte</i>	139
Las acciones de la conciencia en la parte especial de la <i>Estética</i>	194
El concepto de <i>ópera</i> de Hegel en la lectura de Annemarie Gethmann-Siefert.....	262
Conclusiones	278
Sobre nuestra lectura de la filosofía de Hegel.....	279
Acerca de la problemática para estudiar la <i>ópera</i> hegeliana	312
De las acciones en la <i>Estética</i> para la comprensión de la <i>ópera</i>	315
Sobre las artes particulares	327
Bibliografía	349

Agradecimientos

Muchas son las personas e instituciones que intervinieron en la realización del presente trabajo, sin embargo, en este momento deseo centrar mi atención en agradecerle a la Universidad Iberoamericana Ciudad de México por la enorme y maravillosa oportunidad que me otorgó al permitirme realizar mis estudios de doctorado en su institución. En mi corazón siempre se quedará el recuerdo de los bellos momentos que viví en sus aulas, pero sobre todo, en mi alma siempre estará presente un profundo sentimiento de gratitud hacia esta maravillosa Universidad, pues sin su apoyo y sin su preocupación por que las personas siempre seamos el centro del actuar social y académico; yo no hubiera podido realizar este trabajo. Gracias por ayudarme a crecer académica y personalmente.

Así mismo, quiero agradecer al Departamento de filosofía de la IBERO por apoyarme en todas las circunstancias que se suscitaron a lo largo de estos cuatro años, pero sobre todo quiero expresar mi gratitud por haber creado un espacio académico que, lejos de ser un frío conjunto de oficinas, es en realidad un lugar al que pude llegar a considerar como un segundo hogar.

Por último y muy especialmente, quiero agradecerles a mis profesores: Dr. Luis Guerrero Martínez, Dr. Carlos Mendiola, Dr. José Luis Barrios, Dr. Francisco Castro, Dr. Francisco Galán, Dra. Gabriela Méndez, Dra. Paula Arismendi y Dra. Silvia L. Gil; todo lo que me compartieron: sus atenciones, su disposición permanente a orientarme, su extraordinaria erudición; pero en especial les agradezco el haberme compartido su gran calidad humana, quiero que sepan que gracias a su ejemplo he crecido enormemente como filósofo y, sobre todo, como ser humano.

¡Muchas gracias!

Moisés Moreno Medellín

“Aquí, en Frankfurt, me está sucediendo algo parecido a regresar al mundo [*wieder etwas mehr der Welt gleich*]. Al menos una vez a la semana asisto al teatro. Recientemente también vi la *Flauta Mágica* [de Mozart], que se interpretó con hermosos escenarios y vestuario, pero con mal canto. Mañana se presentará *Don Juan* [de Mozart], a lo cual tengo muchas ganas [de asistir] debido a la música. Un actor que se dice que también estuvo en Stuttgart y al que quizás también hayas visto, [Friedrich Ludwig Schröder], es especialmente exitoso con la parte femenina del público”.

Hegel, Carta a Nanette Endel, 22 de marzo de 1797.

Introducción

La presente investigación tiene por objetivo realizar un estudio arduo y profundo del significado filosófico del concepto *ópera* que Hegel desarrolló en su obra la *Estética*, en la cual, se puede encontrar el desarrollo del pensamiento hegeliano sobre filosofía del arte. La inquietud por realizar este trabajo surgió de un profundo interés particular tanto de la profundidad y solidez argumentativa de la filosofía hegeliana, como por nuestro especial y gran gusto por el género artístico denominado *ópera*. Así, con los antecedentes ya mencionados, nos hemos dado a la tarea de hacer una lectura de la filosofía hegeliana que nos permita, en primer lugar, comprender el significado que tiene para Hegel esta forma artística de la conciencia, es decir, poder descubrir cuál es la manera en que dicho autor concibe filosóficamente a la *ópera* dentro de su *Estética*. En segundo lugar, hemos puesto especial interés en el hecho (a nuestro juicio fundamental), de que, la *ópera* pueda ser una forma de la conciencia que nos permita obtener nuevas maneras de releer la filosofía hegeliana; esto con la finalidad de observar la posibilidad de que éste concepto hegeliano nos brinde nuevos elementos que nos permitan entender a cabalidad la *totalidad* en la que consiste el fenómeno del espíritu, los cuales pueden consistir en la importancia que Hegel le otorga a la realidad efectiva en su filosofía, así como la relevancia que tiene el estudio de la totalidad del espíritu para comprender cada una de las nociones que conforman al fenómeno del espíritu. En tercer lugar, nos ha interesado sobre manera encontrar la relevancia histórica que el concepto de *ópera* ha tenido en el estudio de la filosofía hegeliana, es decir, nos hemos ocupado por estudiar la trascendencia que nuestro objeto de estudio ha tenido en el mundo pos-hegeliano, con lo cual logramos hacernos un juicio de qué tan importante es la *ópera* en la filosofía hegeliana, así como, qué tan vigente es su estudio y relevancia teórica en la discusión sobre la filosofía de Hegel en nuestros días.

Dicho lo anterior, queremos mencionar que el problema de investigación que hemos enfrentado a lo largo del presente trabajo consiste en el hecho de que nuestro autor, estrictamente hablando, no elaboró una reflexión filosófica que tuviera como centro teórico a la *ópera*, es decir, el filósofo de Stuttgart en ningún momento elaboró algo cercano a lo que el día de hoy pudiéramos llamar filosofía de la *ópera* por lo que, tuvimos que iniciar nuestro trabajo por confirmar y ubicar que, de manera expresa y clara, Hegel hubiera desarrollado en

alguna de sus obras el concepto *ópera*. Lo anterior lo encontramos en la obra que se conoce comúnmente como la *Estética* de Hegel, por esta razón nos dimos a la tarea de estudiar meticulosamente dicho libro y nos percatamos que nuestro objeto de estudio se encuentra expresamente desarrollado por nuestro autor como una de las artes particulares que constituyen el *todo* en el que consiste el del fenómeno artístico. Es importante mencionar que, aunque es clara la presencia de la *ópera* en la obra hegeliana, ésta es sin duda demasiado breve (prácticamente fugaz), es decir, a penas consiste en un par de páginas de la obra escrita por nuestro autor por lo que, se puede anticipar que no es posible afirmar que el estudio del fenómeno operístico sea el centro conceptual de la reflexión hegeliana sobre el *arte*.

No obstante, la presencia de la *ópera* en el pensamiento hegeliano es tan clara que urdimos por estudiarla ahora intentando descubrir si su participación y significado dentro del *corpus* hegeliano era lo suficientemente relevante o importante como para satisfacer los alcances de una investigación como la que nos encontramos presentando. Con lo anterior, nos dimos cuenta que, aunque el desarrollo operístico de Hegel es sin duda muy breve, para poder entenderlo a cabalidad debíamos hacer un estudio de la totalidad de las formas artísticas que nuestro autor desarrolla en su libro la *Estética*, pues de manera semejante a lo que nuestro autor afirma en el prólogo de su obra la *Fenomenología*, donde nos explica la forma en cómo la filosofía es capaz de hacer un estudio científico de la totalidad de la conciencia; solo se puede entender la *totalidad* del fenómeno artístico si se entiende cada una de sus partes; esto al mismo tiempo que, para entender una de sus partes es necesario entender la totalidad del fenómeno de la conciencia que se ha denominado como *arte*. Para explicar lo anterior de otro modo, podemos decir que nos dimos cuenta que, a partir del planteamiento científico del estudio que hace Hegel de la conciencia en la *Fenomenología*, para entender a la *ópera* hegeliana, primero debíamos entender la totalidad del desarrollo artístico que hace nuestro autor en su curso de filosofía del arte o *Estética*, y una vez cumplida esta empresa estaríamos ante las condiciones necesarias para entender de manera particular a la *ópera* como un elemento que conforma a la propia totalidad del fenómeno artístico. En palabras sencillas podemos decir que, durante nuestros primeros acercamientos al desarrollo filosófico que hace Hegel de la *ópera*, nos dimos cuenta que para comprender a esta arte particular, debíamos entender primero la filosofía del arte en su conjunto para que con dicho conocimiento pudiéramos comprender el significado del concepto *ópera* desarrollado por

Hegel; esto al mismo tiempo que una vez comprendido nuestro objeto de estudio, éste nos ayudaría a comprender a la totalidad del fenómeno artístico.

Ahora bien, para poder iniciar nuestra investigación tuvimos que buscar elementos teóricos propios de la filosofía hegeliana mismos que, nos ayudaran a la comprensión de la filosofía del arte de nuestro autor y con ella a la *ópera*. Lo anterior, lo encontramos fundamentalmente en la obra de nuestro autor llamada *la Fenomenología del espíritu*, pues en ella encontramos el desarrollo que hace Hegel de la totalidad de las formas de la conciencia, siendo una de ellas la noción de *arte* misma que, como ya hemos explicado nos hemos visto en la necesidad de estudiar a profundidad para poder comprender junto con ella a nuestro verdadero objeto de estudio, la *ópera*.

Así pues, con los elementos conceptuales que obtuvimos de *la Fenomenología* para el estudio de la filosofía del arte de Hegel, pudimos identificar diversas categorías teóricas. La primera la consideramos metodológica, pues hemos adoptado el carácter científico de la filosofía de Hegel¹ mismo que nuestro autor desarrolla en el prólogo de esta obra; como nuestra guía en el proceder del estudio de las nociones *arte* y *ópera*, ya que, como acabamos de mencionar, ambas al ser nociones del fenómeno del espíritu, necesitan para su estudio el conocimiento de la *totalidad* del fenómeno de la conciencia, al mismo tiempo que, su manejo particular e identificación conceptual nos permitirá entender de mucha mejor manera el *todo* en el que consiste la conciencia, el cual, funge como punto de partida de todo el quehacer filosófico hegeliano. En segundo lugar, hemos centrado nuestro estudio de la *Estética* en la idea de *acción* que Hegel desarrolla en la *Fenomenología*, pues en ella encontramos diferentes elementos conceptuales que son de gran valor para entender al arte hegeliano, tales como: aclarar el hecho de que el mundo del espíritu es un mundo totalmente mediado por el actuar humano, es decir, es un mundo que es completamente cultural gracias a los diferentes quehaceres que ha llevado a cabo la conciencia a lo largo de la historia, lo cual es importante para entender que el *arte* es una noción de la conciencia que tiene como principal característica ser una obra del espíritu que ha sido creada de forma absolutamente consciente a través de las acciones de los seres humanos. Además, la idea de *acción* nos permite puntualizar una característica fundamental del *arte* y la *ópera* misma que consiste en que

¹ Para denominar a esta lectura de la filosofía de Hegel nos permitiremos usar el término “cientificismo”, el cual, será usado solamente para referirnos al esfuerzo que hace nuestro autor por estudiar científicamente a la totalidad de la espíritu mismo que se explica a lo largo del presente trabajo.

éstas tienen exterioridad, es decir, son obras de la conciencia que pueden ser observadas efectivamente en el espacio público por todos los seres humanos; en otras palabras, teniendo en mente las acciones de la conciencia que Hegel desarrolla en su obra, nos obligamos a no olvidarnos de que el *arte* es principalmente una obra que expresa de forma sensible el ideal de una comunidad de hombres por lo que, dichas obras pueden ser observadas sensiblemente en el mundo exterior a la conciencia humana. Dicho lo anterior de manera sencilla, con la idea de *acción* nos vemos forzados a siempre tener presente que en la filosofía de Hegel se debe partir del hecho de que existe el mundo y que éste es producto del quehacer consciente de los seres humanos, es un mundo cultural; por lo que las obras de *arte* y con éstas la *ópera* se pueden observar públicamente en la realidad efectiva.

En este mismo orden de ideas, el estudio de la noción *acción* nos ha permitido profundizar y comprender el arte hegeliano, pues cuando nuestro autor afirma que esta forma de la conciencia es la representación sensible del ideal de una época de la historia de la humanidad; se debe comprender que las obras artísticas por una parte son un resultado de un quehacer particular de la conciencia que, de manera sensible podemos encontrar en lo que Terry Pinkard llama el *espacio social*; las cuales, solo pueden ser entendidas gracias a que dichas obras nos presentan la idea en la mente que cada uno de los pueblos pertenecientes al fenómeno del espíritu ha creado de sí mismo. Así, nosotros hemos encontrado en la idea de *acción* hegeliana los elementos teóricos que permiten entender a cabalidad el concepto de *arte* y el de *ópera* de nuestro autor; lo anterior se debe a que, como desarrollaremos y argumentaremos en este trabajo, para Hegel el fenómeno del espíritu se ha constituido gracias a las obras producidas por el actuar de la conciencia; y debido a que el *arte* es una de las acciones más relevantes del espíritu, esto en cuanto al nivel de libertad y formación que se requiere para que los productos de la conciencia puedan ser presentados en la exterioridad; es que, nos hemos apropiado de este importante concepto desarrollado en *la Fenomenología*, pues al comprender sus alcances teóricos y filosóficos nos será posible entender de forma análoga los elementos conceptuales de las nociones *arte* y *ópera* que encontramos en la *Estética*.

Como se puede anticipar, la presente investigación intentará comprender a la *ópera* hegeliana de la misma forma en que Hegel la desarrolló, a saber: como un arte particular que es integrante de la totalidad del fenómeno artístico de la conciencia. Para lograr lo anterior

debemos comprender que Hegel en su *Estética* se encuentra haciendo filosofía del arte por lo que, los resultados del presente trabajo deberán consistir en diversos argumentos filosóficos que aclaren el significado y relevancia de la *ópera* dentro del *todo* en el que consiste la filosofía hegeliana. Hacemos esta aclaración, ya que, nuestro interés primordial es comprender las implicaciones filosóficas que tiene el concepto *ópera* en el pensamiento del filósofo de Stuttgart, esto en congruencia al mismo proceder de nuestro autor al estudiar y desarrollar el concepto que nos ocupa. Así mismo, esta puntualización es motivada debido a que es posible que el lector de este trabajo desee encontrar en las páginas siguientes un desarrollo sustancial en cuanto a aspectos técnicos y teóricos que pretendan analizar diversas obras o producciones operísticas a través de las categorías artísticas que Hegel brinda en su *Estética*; ante tal posibilidad no nos queda más que aclarar categóricamente que en el desarrollo del presente trabajo solo nos hemos interesado en estudiar y comprender las categorías filosóficas que nos permiten entender las implicaciones y relevancias conceptuales de la idea *ópera* dentro de la filosofía del arte de Hegel por lo que, no llevaremos a cabo ningún tipo de crítica artística entorno a alguna obra o puesta operística en particular. Lo anterior, lo realizaremos en congruencia al proceder filosófico del propio Hegel, el cual, se limita a desarrollar la existencia de la *ópera* como un arte particular perteneciente a la totalidad en la que consiste el fenómeno del espíritu. Lo que acabamos de afirmar pudiera ser contemplado como un problema que amenazara con disminuir la relevancia de la presente investigación, sin embargo, a nuestro juicio resulta todo lo contrario, pues nuestro trabajo tendrá como finalidad estudiar arduamente el planteamiento teórico que Hegel hace en *la Fenomenología* sobre el desarrollo de la conciencia por medio de la noción de *acción* para poder comprender la reflexión filosófica que hace él mismo de la idea de *ópera* en su *Estética*. Así, una vez hecho lo anterior, nos esforzaremos por realizar un estudio interpretativo que intente utilizar a la *ópera* hegeliana como un foco conceptual que nos permita realizar una lectura crítica del pensamiento filosófico hegeliano donde se centre la atención en el fenómeno del espíritu, es decir, intentaremos argumentar por medio de nuestro objeto de estudio que, el filósofo de Stuttgart dedicó su vida académica a desarrollar un pensamiento que centraba su atención en la realidad efectiva del mundo espiritual, el cual debe ser estudiado a la luz de un arduo rigor científico. Este último esfuerzo interpretativo es motivado por el hecho que a lo largo de la historia se ha afirmado que la filosofía hegeliana consiste en

un sistema filosófico cuya fortaleza conceptual consiste en incluir la totalidad de las nociones del espíritu, la cual, no es susceptible de cambio o corrección alguna, pues nuestro filósofo logró presentar de manera perfectamente esquematizada la totalidad de las formas de la conciencia por lo cual, resulta imposible aumentar o corregir algún elemento teórico que no haya sido cuidadosamente propuesto por el Dr. Hegel. Aunque lo anterior es correcto en el sentido de que a nuestro autor lo que realmente le interesaba era el consolidar un sistema filosófico que pudiera presentar conceptualmente la totalidad del fenómeno del espíritu; nosotros intentaremos utilizar el concepto *ópera* de Hegel para mostrar que, para él la verdadera prioridad filosófica es el pensar a dicha totalidad de manera abstracta, es decir, pensar al fenómeno de la conciencia como un objeto de conocimiento del cual nos es posible aislarnos para poder así comprender que éste se encuentra en un constante proceso de autogestión mismo que, tiene lugar gracias al simple hecho de que la conciencia es capaz de llevar a cabo diferentes acciones, las cuales, pueden ser observadas en el *espacio social* que es compartido por la totalidad de individuos que pertenecen a una determinada comunidad humana por lo que, cabe la posibilidad de que este sistema filosófico que pretende incluir a todas las nociones de la conciencia sea susceptible de constantes revisiones y modificaciones, ya que, nos es posible estudiarlo de manera abstracta (como un objeto de conocimiento externo a nosotros) y por tal motivo somos capaces de ser conscientes del hecho mismo de que el espíritu se encuentra en un constante desarrollo auto formativo, el cual, pudiera provocar que existan nuevas nociones que sean merecedoras de ser incluidas en el *todo* de forma sistemática, aún cuando, el propio Hegel no las haya colocado personalmente en su propuesta filosófica.

Con el ánimo de lograr los objetivos antes mencionado, hemos elaborado la presente investigación en tres secciones principales. En la primera haremos una exégesis completa de *la Fenomenología*, la cual, realizaremos en función de la idea de *acción*, esto con el afán de encontrar argumentos sólidos que nos permitan comprender las implicaciones teóricas y filosóficas de nuestro objeto de estudio. En la segunda sección de nuestro trabajo nos centraremos en hacer un estudio completo de la *Estética* de Hegel, esto con la finalidad de comprender todas las formas arte y a las artes particulares que nos permitirán identificar y entender a cabalidad al concepto *ópera* que nuestro autor desarrolló en su filosofía del arte. Así mismo, en esta segunda sección con los elementos ya mencionados, intentaremos

argumentar nuestra postura sobre el hecho que la *ópera* hegeliana nos permite realizar una nueva lectura de la filosofía hegeliana, la cual, centra su interés en el fenómeno del espíritu y no solo un férreo, inflexible y casi dogmático sistema filosófico. Para finalizar esta segunda sección, nos hemos permitido incorporar un apartado que tiene como finalidad comentar a profundidad los trabajos filosóficos de Annemarie Gethmann-Siefert, pues ella es prácticamente la única filósofa cuya obra se centra en el estudio de la importancia y relevancia de la *ópera* dentro de la filosofía de Hegel; con esta sección esperamos que el lector del presente trabajo encuentre algunas páginas donde, de forma aislada, precisa y concreta, se hable de lo importante que es nuestro objeto de estudio dentro de la filosofía del arte del filósofo de Stuttgart, esto sin importar la brevedad con la Hegel haya desarrollado a esta arte particular. Por último, nos hemos visto en la necesidad de incluir una amplia e importante sección de conclusiones, pues pensamos que debido a nuestra necesidad de estudiar dos importantes obras hegelianas de forma completa; nos ha faltado (de forma paradójica) espacio para presentar nuestras consideraciones acerca de la importancia de la *ópera* tanto en la lectura que presentaremos de la filosofía hegeliana como algunas de las posibles implicaciones de tener como foco conceptual a nuestro objeto de estudio. Así, nuestra intención con esta amplia sección de conclusiones es dejar claro que, si bien la *ópera* no es el centro de la filosofía del arte de Hegel, sí puede ser una noción que nos permita replantear o reconsiderar, de forma drástica, las diversas maneras en que se ha leído al filósofo de Stuttgart a lo largo de la historia.

Las acciones de la conciencia

En el presente capítulo pretendemos realizar una exégesis de la idea de *acción* en la *Fenomenología* de Hegel, lo anterior, tiene la finalidad de hacer un estudio exhaustivo de dicha obra para encontrar los elementos teóricos que nos permitan entender cómo es que el *arte*, en su carácter de forma de la conciencia, es capaz de presentarnos, en la realidad efectiva, una obra que sea capaz de mostrar sensiblemente el *ideal* histórico de un periodo del desarrollo del espíritu. Con lo anterior, pretendemos entender de manera general el desarrollo hegeliano sobre el desarrollo del fenómeno de la conciencia y, en específico, deseamos comprender la aparición y características del *arte* como forma de la conciencia dentro de la filosofía hegeliana, lo cual, nos permitirá posteriormente reflexionar sobre la aparición de la forma del arte que Hegel denominó *ópera*.

Iniciar el estudio de la *acción* en la *Fenomenología* resulta complicado porque Hegel, estrictamente hablando, desarrollará el tema de las acciones (*die Handlung*) hasta el final del capítulo de *la Razón* de esta obra. Sin embargo, debemos recordar que la intención filosófica de Hegel es hacer ciencia (*Wissenschaft*), lo cual, consiste en el estudio filosófico de la totalidad de momentos en los que se ha desplegado *el espíritu*, esto desde el momento de la conciencia que él denomina *espíritu absoluto*:

El conocimiento científico es aquel tipo de conocimiento que toma en cuenta todas las condiciones necesarias para todas nuestras “Nociones” posibles de sujeto-objeto. Esto da la totalidad de condiciones de las pretensiones de verdad. Los niveles de conocimiento precedentes a esta etapa son sólo parciales, ya que sólo toman en cuenta algunos elementos específicos en el proceso completo de la construcción de tales pretensiones (...) el saber absoluto implica una universalidad que sólo es posible después de un informe completo de diversas “Nociones” que han sido dadas, y así el conocimiento científico sólo puede hacer su aparición en el nivel donde esta Noción sujeto-objeto llega a ser determinada completamente como un todo².

²Jon Stewart, *La unidad de la Fenomenología del espíritu de Hegel. Una interpretación sistemática* (México: Universidad Iberoamericana, 2014), 70.

Para nosotros es de suma importancia no olvidar que sólo desde la totalidad, la conciencia puede conocerse a sí misma, pues esto nos permite saber que dicha totalidad es ya una realidad efectiva; por lo que comprender una parte del sistema, sólo es posible debido a que, se tiene *el Todo*. No podemos comprender cuáles son las acciones que lleva a cabo la conciencia sin antes tener bien presente que, como se ha mencionado, ya se tiene la totalidad de los momentos que la conciencia ha generado; es decir, cuando se habla de *la percepción*, por ejemplo, no podemos pasar por alto, que es posible entender dicho momento, ya que, la conciencia es capaz de comprender la Filosofía, la Ciencia, la Religión, el Estado, el Lenguaje y muchos otros momentos en los que se ha desplegado *el Todo*. Si nosotros quisiéramos explicar las partes sin tener presente *el Todo*, nos sería imposible la comprensión de las acciones de la conciencia en el sistema hegeliano.

Una vez dicho lo anterior, debemos iniciar a desarrollar lo que Hegel entiende por *acción*; a este respecto Sergio Pérez nos dice que:

Para Hegel, el ser humano es un ser que actúa y con su acción niega su ser meramente natural y se determina a sí mismo como algo espiritual. Por su acción, el ser humano se muestra como lo que realmente es: un ente negador, un transformador, un creador en el mundo y un creador de sí mismo. La acción no es otra cosa que negatividad, el acto por el cual el mundo natural es transformado y, por lo tanto, pierde sus determinaciones simples, y es, a su vez, el acto por el cual el ser humano niega, para transformarla, su propia naturaleza³.

La *acción* del hombre, de la conciencia, es llevar a cabo la negación en la relación sujeto-objeto; lo cual es, precisamente lo que genera el concepto que constituirá el saber mismo de la conciencia que lo ha provocado. Al negar el mundo natural, el hombre crea el mundo cultural; *el Espíritu*. El mundo no se transforma por sí mismo, sino, que es la *acción* de la conciencia la que ha generado el concepto, y con él, todos los momentos que componen la totalidad del *Espíritu*. En este orden de ideas, pensamos que no sería equivocado decir que es posible leer *la Fenomenología*, en función de las acciones de la conciencia, es decir, de las negaciones que ha hecho la propia conciencia y que han generado el *Espíritu*.

En este momento, es preciso mostrar cómo las acciones, es decir las negaciones que lleva a cabo la conciencia en la relación sujeto-objeto, han configurado momentos de la

³Sergio Pérez Cortes, "Hegel. La acción y su fundamento" en *Reconocimiento, libertad y justicia. Actualidad de la filosofía práctica de Hegel*, Mario Rojas Hernández y Klaus Vieweg coord. (Ciudad de México: Editorial Itaca, 2014), 143-169.

conciencia cuya verdad efectiva incluye la negación del momento anterior, lo que provoca una auténtica experiencia de la conciencia. A este respecto Hegel nos dice:

Sólo que, como ya hemos mostrado previamente, en todo el proceso, a la conciencia se le altera el primer objeto; éste deja de ser lo en sí, y deviene a sus ojos un objeto tal que sólo para ella es lo en sí; pero, entonces, lo verdadero es esto: el ser para ella de este en sí; es esto: el ser para ella de este en sí; es decir, que esto es la esencia o su objeto. Este nuevo objeto contiene la nulidad del primero, es la experiencia hecha sobre él⁴.

Esta es la manera en que *el Todo* se ha conformado; el devenir ha producido acciones donde la conciencia ha ido configurando *el Todo* y con él; la exterioridad y la comunidad, o como lo llama Terry Pinkard, el *espacio social*:

Considerar todos esos relatos como apariencias, sostiene Hegel, es verlos todos (en sus palabras) como “formas (*Gestaltungen*) de la conciencia”, como formas de vida que han llegado a tomar ciertos tipos de razones como autoritativas para sí mismas. La razón aparece como autoritaria cuando aparece como obligatoria, es decir, como necesaria para los agentes para los que tiene autoridad⁵.

Para explicar lo anterior, mencionaremos algunas acciones de la conciencia que son relevantes para entender la aparición de la comunidad debido a que, su realidad efectiva es un momento de universalidad que muestra un momento de verdad determinante para la constitución del *Todo*.

El primer momento del espíritu que debemos analizar para comprender las acciones de la conciencia es el de *la certeza sensible*, el cual consiste en un momento del sentido común, pues se acepta la creencia de que el mundo se les da a los sentidos, y que, por estos podemos tener la seguridad de lo que es el mundo de manera particular e inmediata:

Aquí, la conciencia es natural, es decir, defiende ingenuamente al sentido común, ya que no tiene todavía experiencia dialéctica, y sostiene firmemente la creencia natural de un dualismo sujeto-objeto. La conciencia natural empieza con la creencia del sentido común en un mundo externo fijo, el cual es accesible inmediatamente al sujeto humano⁶.

En *la certeza sensible*, la conciencia no ha llevado a cabo ninguna *acción*, pues como nos dice Jon Stewart, ésta tiene la creencia de que, el mundo es inmediato, por lo que ninguna

⁴G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu* (Madrid: ABADA Editores, 2010), §59; 159.

⁵Terry Pinkard, *Hegel's Phenomenology. The sociality of reason* (New York: Cambridge University Press, 1994), 5, (traducción propia).

⁶Stewart, *La unidad*, 95.

negación por parte de la conciencia ha sido necesaria. Para que esta creencia pueda ser expresada necesitamos de una primera verdad, el concepto del *esto*, que es el único informe de la conciencia sensible, el cual, es inmediato y particular. El *esto* expresa nuestra creencia que el mundo está allí para nosotros. Si el mundo está ante nuestros sentidos sólo hace falta señalarlo con el primer dato de verdad del que la conciencia tenga noticia, es decir, con el *esto*; a este respecto Hegel nos dice:

Dicho conocimiento aparece, además, como el conocimiento más de verdad; pues aún no ha eliminado nada del objeto, sino que lo tiene delante de sí, en toda su integridad. Pero, de hecho, esta certeza se revela a sí misma como la verdad más abstracta y más pobre. Lo único que dice de lo que sabe es esto; es; y su verdad no contiene nada más que el ser de la cosa; la conciencia, por su parte, sólo está en esta certeza como puro yo; o bien, yo estoy ahí como puro éste, y el objeto, igualmente, sólo está como puro esto⁷.

Hegel analiza los datos que ofrece el *esto*, y supone que el mundo es inmediato y particular. Sin embargo, el *esto* al ser una palabra, un primer concepto, se puede utilizar para cualquier objeto; es decir, el *esto* tiene la peculiaridad de ser universal, en cuanto la palabra se puede designar a cualquier objeto y es particular, debido a que, nos permite decir *esto* que está aquí. Lo particular del *esto* es posible debido a que, nosotros unimos conceptualmente *el esto* con otras palabras, lo que nos permite deducir más información sobre la realidad, por ejemplo, *el aquí* y *el ahora*; es decir, cuando alguien dice *esto*, supone que está *aquí* y *ahora*. Lo anterior, son datos que la *certeza sensible* obtiene por su capacidad de negar la realidad y, en este momento del fenómeno del espíritu, lo puede hacer sin la necesidad de estar rodeada de más conciencias que corroboren este conocimiento:

Desde el punto de vista empirista (o desde el punto de vista post-empirista presente en la época de Hegel) seguramente parece que conocemos ciertas cosas con bastante independencia de cualquier práctica social particular y, además, que este tipo de conocimiento -independiente de la práctica social- puede servir como una especie de "referente", "estándar" o "base" para todas nuestras otras afirmaciones de saber algo⁸.

Es muy importante decir que, el que refiere el particular es el *yo*, es decir, él es el que unifica los datos que puede adquirir la conciencia por sí sola es el *yo*, en otras palabras, para Hegel el sujeto es el que construye la realidad (*Die Realität.*), sólo que, en este momento, cada

⁷Hegel, *Fenomenología*, §63; 163.

⁸Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 20, (traducción propia).

conciencia es responsable de hacerse su mundo, a través de los datos que nos proporciona *la certeza sensible*, siendo ésta su realidad efectiva:

La verdad de esto sensible para la conciencia, dice, es una experiencia universal: pero la experiencia universal es más bien lo contrario; cada conciencia vuelve a cancelar ella misma una verdad semejante, como, por ejemplo: el aquí es un árbol, o el ahora es mediodía, y pronuncia lo contrario: el aquí no es un árbol sino una casa; y lo que es afirmación que cancela, vuelve a ser una afirmación semejante acerca de un esto sensible, asimismo lo cancela enseguida; y en toda la certeza sensorial experimentará, en verdad, únicamente lo que hemos visto, a saber, el *esto* como universal, lo contrario de lo que aquella afirmación asevera que es la experiencia universal⁹.

La *certeza sensible* nos permite saber sobre la realidad, es decir, saber que cuento con un entorno y la manera en que lo expreso es por medio del *esto*, el cual no es particular, no es inmediato, sino, que es un primer universal y una primera mediación de la conciencia. Así lo que yo tengo, es que, la única manera de dotar de sentido a este informe es por medio de la distinción que, hace la conciencia entre el *esto* y más palabras, es decir, poder llevar a cabo la distinción entre el aquello, del allí, de lo otro y del ahora. De esta forma, *el yo*, puede ir advirtiéndose de la realidad sensible, en función de la posibilidad de distinguir una palabra de otra. De esta forma se ha iniciado la dialéctica que entabla la conciencia con el mundo, donde la relación sujeto-objeto puede ser percibida.

Ahora bien, continuando con nuestro estudio de las acciones debemos señalar que, en la sección de *la percepción*, el sentido común cree que la realidad se da a los sentidos, ya que, estos son pasivos y nos permiten encontrar la naturaleza del objeto. Así, *la Percepción*, cree que puede encontrar un objeto que se encuentra allí, independientemente del sujeto que lo percibe: “la conciencia particular sigue creyendo que el objeto es independiente y plenamente determinado en sí mismo, en este caso, como idéntico en sí mismo, sin que la conciencia natural juegue ningún papel en su determinación”¹⁰. Lo que la conciencia percibe es la unidad, *lo uno y el también*, y son precisamente estos universales los que nos permite referirnos al objeto.

⁹Hegel, *Fenomenología*, §69; 175.

¹⁰Stewart, *La unidad*, 111.

Justo en esta aparición de propiedades universales de los objetos, es que, por primera vez podemos hablar de *acción* en *la Fenomenología*¹¹; acerca de esto Hegel nos dice: “Este discurrir, un determinar en permanente alternancia de lo verdadero y de cancelar esa determinación, constituye, propiamente hablando, la vida y el trabajo permanente del que percibe y de la conciencia que opina estar moviéndose a la verdad”¹². En *la percepción*, la *acción* de la conciencia es percibir la unidad, el concepto de lo inmediato; un universal que nos permite referirnos al objeto, por lo que la realidad no nos es dada, sino que es construida por las acciones o percepciones del sujeto. Pinkard llama a este primer universal sensible *la conciencia mediada del sujeto*, y explica que gracias a esta acción podemos captar las propiedades generales de los objetos, tales como: cúbico, verde, grande, pequeño, etc. La percepción es una *acción* que puede considerarse independiente de alguna práctica social:

La conciencia que percibe (entendida como lo que realmente era la certeza sensible) consiste en seleccionar objetos individuales mediante algún tipo de demostración (esto, aquí o ahora), pero no se entiende como una conciencia de ningún tipo de singularidad pura. La experiencia perceptiva es una cuestión de percibir esta cosa roja aquí, ahora mismo, y puede extenderse, sin duda, a identificar el objeto perceptivo como la misma cosa roja a lo largo del tiempo. Esta experiencia perceptiva nos da un conocimiento de las cosas de la experiencia perceptiva, y este conocimiento no depende de nada más que de la habilidad de referirse a individuos con demostrativos y caracterizarlos por las características generales disponibles para nuestra propia experiencia perceptiva; ser consciente de estas cosas rojas o dulces es saber que estas cosas son rojas o dulces, y no requiere que sepamos nada más¹³.

El producto de *la percepción* es un universal sensible, el cual, sólo el sentido común considera como verdadero, pero su importancia radica que es una primera negación, una primera *acción* que, aunque pudiera no ser muy fidedigna; es un concepto que tiene realidad efectiva. En otras palabras, en la *acción* perceptiva de la conciencia, ésta deja de ser un simple espectador para convertirse en el creador de su propia interioridad, afirmando así por primera vez su libertad como pensante, la realidad ha dejado de ser inmediata al sujeto, para convertirse en un producto de las acciones del yo pensante.

¹¹ Es importante decir que Hegel dice *das Treiben*, término que podemos traducir por “un hacer, animación y movimiento”; Antonio Gómez Ramos lo traduce como trabajo y Wenceslao Roces como acción. Mencionamos esto porque es importante recordar que Hegel no dice *die Handlung*, que significa acción en sentido moral.

¹²Hegel, *Fenomenología*, §80; 199.

¹³Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 20, (traducción propia).

Ahora bien, esta realidad mediada por el pensamiento nos lleva a analizar el siguiente momento de la conciencia que Hegel llama *Fuerza y entendimiento*, el cual consiste en que la creencia del sentido común, para señalar o explicar lo que está detrás de lo que se percibe, pretende comprender el fenómeno haciendo referencia a una *fuerza* (*die Kraft*) que lo unifica. Así, la fuerza aparece como algo detrás del fenómeno, algo que se podría pensar como la causa del fenómeno; pero es indispensable subrayar que dicha causa no es perceptible, ya que, ésta es la forma en que la conciencia explica la unidad del fenómeno percibido:

Esta Noción de un objeto del entendimiento que se distingue de un objeto de percepción es lo que corresponde a la concepción de Hegel de la *fuerza*, la cual es algo que está más allá del ámbito de los sentidos y la percepción, accesible sólo por medio de la facultad de pensar, es decir, éste es el pensamiento de la conciencia en su intento de explicar fenómenos. Así la fuerza es la causa de la experiencia o lo suprasensible (...) lo suprasensible es la esfera trascendente, la cual no puede ser alcanzada por los sentidos¹⁴.

La fuerza, es el primer indicio de una explicación científica propuesta por Hegel, por lo que, para continuar con la misma, nos habla del momento de *la ley*, como la forma en que la razón unifica *las fuerzas* que pueden explicar a un fenómeno, para poder así tratar de controlar dichos fenómenos naturales. En este momento es importante decir, que el *lenguaje* juega un papel importante, pues tiene que haber alguien que pregunte por el fenómeno, es decir, sólo es posible hablar de *fuerza* y *ley*, si existe un sujeto perceptor. De lo anterior, no debemos olvidar que en este punto sólo tenemos fenómenos y leyes particulares, por lo que, tendremos tantas leyes como fenómenos, pues la conciencia sólo plantea leyes que son convenientes a los fenómenos que observa. Sin embargo, una explicación sólo puede ser verdadera si tenemos leyes generales que puedan demostrar su necesidad, es decir, la conciencia debe de ser capaz de ofrecer leyes universales que puedan ser aplicadas a fenómenos particulares.

Dada la necesidad anterior, Hegel nos explica que se produce una segunda *acción* de la conciencia, nuestro autor nos afirma:

O bien, a la inversa, si consideramos el primer universal como lo inmediato que supuestamente era un objeto efectivamente real para la conciencia, este segundo quedará determinado como lo negativo de la fuerza objetualmente sensible; es ella tal como ella es en su verdadera esencia, sólo como objeto del entendimiento; aquel primer universal sería la fuerza hecha retroceder

¹⁴Stewart, *La unidad*, 122.

hacia sí, o la fuerza como substancia; mientras que este segundo es lo interior de las cosas en cuanto interior que es lo mismo que el concepto como concepto¹⁵.

El entendimiento, en este momento, cree conocer la realidad tal cual es, esto a través de las representaciones que la conciencia ha hecho de la realidad, Terry Pinkard nos dice al respecto:

Hegel tomó el término popular, el mundo invertido, para describir este mundo imaginativo suprasensible en lo que es una sección genuinamente mordaz de *la Fenomenología*. Su punto es que lo absurdo de esta idea debería motivar a aquellos que tienen este tipo de conceptualización a pensar en lo que está sucediendo en tal caso, es decir, a pensar, es decir, en la naturaleza de su actividad conceptualizadora más que en las oposiciones particulares que surgen. El punto de vista sobre el entendimiento originalmente afirma que, es capaz de conocer la esencia interna del mundo reflexionando sobre nuestras representaciones de ese mundo, que puede inferir correctamente a lo que está detrás de la cortina de nuestra representación a lo que el mundo es en sí mismo¹⁶.

Es por ello que Hegel explica la regularidad del fenómeno, a través, de una *acción* que se denomina *ley*, la cual supone el *lenguaje* debido a que, si se requiere una explicación del fenómeno, es porque alguien se está preguntando por dicho fenómeno, que en este caso es la propia conciencia que conoce y actúa. Además de suponer el *lenguaje*, esta *acción* también supone al objeto externo, pues el sujeto que habla de *fuerza*, explica la realidad que es lo otro a ella, y gracias al *lenguaje* puede relacionar *la ley* con sus particulares:

La ley permanece estable, tranquila detrás del flujo de experiencia. Así, la cosa se convierte en lo que determina cierta regularidad en los objetos de la experiencia. La Noción de una ley científica ha remplazado a la Noción de fuerza como la causa de la experiencia. Estrictamente hablando, realmente nunca percibimos una ley de la naturaleza por sí misma en los fenómenos (y así, la ley permanece de algún modo detrás de las escenas, así como la fuerza antes), sin embargo, creemos que los fenómenos son de algún modo ejemplos de nuestras leyes científicas y de esta manera la ley se manifiesta indirectamente en nuestra experiencia (...) los fenómenos o la experiencia en sí misma serían caóticos sin las leyes científicas que los explican. La

¹⁵Hegel, *Fenomenología*, §88; 213.

¹⁶Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 42, (traducción propia).

experiencia aparecería como un flujo constante carente de estabilidad. Por esta razón la ley es la verdad de la apariencia y el elemento esencial de la relación¹⁷.

Continuando con nuestro recorrido por las acciones de la conciencia, el momento de *la autoconciencia* es de sumo interés para nosotros pues, en ella, podremos identificar varias acciones. Primero cuando Hegel habla sobre la verdad de *la certeza de sí mismo*, afirma que en este momento, *la autoconciencia*, entablando la dialéctica sujeto-objeto, llevará al sujeto a conocerse a sí mismo. En esta relación sujeto-objeto, se afirma que no es posible el conocimiento individual con completa independencia de otro sujeto. En este momento, la conciencia pasa de la creencia de que el individuo se conoce a sí mismo con total independencia, a mostrar que la única forma en cómo puede conocerse así mismo es con los otros sujetos dentro de una comunidad; Hegel nos dice:

En la vida que es objeto del deseo, la negación, o bien lo es en otro, a saber, en el deseo, o bien lo es como determinidad frente a otra figura indiferente, o bien lo es en cuanto su naturaleza universal inorgánica. Pero esta naturaleza autónoma universal en la que la negación lo es como absoluta es el género como tal, o como autoconciencia. La autoconciencia alcanza su satisfacción sólo en otra autoconciencia¹⁸.

La relación sujeto-objeto que se da entre estas dos *autoconciencias* que, a través, de una apetencia hacia el otro que los lleva a creer que nos podemos conocer a nosotros mismo de manera completamente privilegiada, pues yo (la conciencia que busca satisfacer su apetito), me conozco a mí mismo mejor que nadie, porque sólo yo tengo todo lo necesario para conocerme, lo cual, nadie más tiene. El *deseo (die Macht)* por conocerse lleva al sujeto al autoconocimiento, y al conocer su propio deseo se conoce mejor que cualquier otro sujeto. Sin embargo, esta creencia de tener un completo autoconocimiento ocurre debido a que, allí está el otro al que nos enfrentamos dentro de la comunidad; por lo que, sólo nos conocemos a nosotros mismos en la medida que conocemos a los otros:

El intento de determinar la Noción sujeto-objeto, tomando en cuenta sólo al sujeto individual sin hacer referencia a otro sujeto, lleva a contradicciones. Estas contradicciones apuntan al papel de la comunidad social y las relaciones históricas en la determinación de la Noción, del mismo modo que los modelos de objeto de la Conciencia colapsan al señalar el papel del sujeto en un informe completo de la autodeterminación de la Noción. La clave es que el informe de

¹⁷Stewart, *La unidad*, 142.

¹⁸Hegel, *Fenomenología*, §108; 255.

la determinación puramente subjetiva de la Noción sujeto-objeto, que representa al sujeto como puramente atómico, es autocontradictorio y presupone necesariamente un informe del sujeto en un contexto social e histórico¹⁹.

La *certeza de sí mismo*, al aparecer en una segunda autoconciencia, se da una *acción* que supone real y fuertemente a la comunidad, pues aunque de manera muy simple y casi imperceptible, nos encontramos frente a una comunidad compuesta mínimamente por los dos sujetos que se están reconociendo. Lo anterior, siguiendo la lectura de Pinkard, es un primer momento del *espacio-social* el cual es justificado y arropado por el *lenguaje* que sólo puede tener sentido dentro de una comunidad de hablantes:

La autoconciencia en el modelo hegeliano no es la conciencia de un conjunto de objetos internos (sensaciones, ocurrencias mentales, representaciones, lo que sea). Para usar una metáfora, la autoconciencia es al menos mínimamente la asunción de una posición en el *espacio social*. Nos ubicamos en el *espacio social* cuando, por ejemplo, razonamos de diversas formas; o cuando asumimos varios roles; o cuando exigimos cierto tipo de trato por lo que pensamos que somos; o cuando vemos algunas formas de comportamiento apropiadas para el tipo de persona que pensamos que somos; o cuando reconocemos que otros tienen derecho a realizar ciertos tipos de movimientos dentro de su comunidad de habla²⁰.

La *autoconciencia* no puede darse sólo en el pensamiento, sino que su realidad efectiva la encontramos en la exterioridad, en la otra *autoconciencia*, lo cual nos permite suponer por primera vez una comunidad mínima, integrada por dos autoconciencias que, guiadas por su apetito por reconocerse, son llevadas a actuar una frente a la otra y saberse viviente de manera inmediata y particular.

En un segundo momento de *la autoconciencia*, nos encontramos con el famoso apartado de la *dominación y servidumbre* (*Herrschaft und Knechtschaft*), donde Hegel explicando que, una autoconciencia sólo puede conocerse a sí misma en la medida en que conoce a otra autoconciencia; él afirma que el concepto de reconocimiento sólo aparece como un movimiento, como una negación. Esto quiere decir que *la autoconciencia* sólo se puede conocerse mediante acciones; las cuales en este punto son una relación de conceptos, la cual provoca un interés por saber qué piensa de mí la otra conciencia; es así como aparece la relación de *Dominación y Servidumbre*:

¹⁹Stewart, *La unidad*, 158.

²⁰Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 7, (traducción propia).

Lo que faltaba era un medio por el cual la autoconciencia pudiera distinguirse de otra y así determinarse. Esta distinción y determinación es posible en *Señorío y servidumbre* por el concepto clave de reconocimiento. Con el reconocimiento de otro, la autoconciencia se determina y su informe del sujeto y objeto se convierte en mediación. La autoconciencia se percata de la necesidad de que otra autoconciencia reconozca sus pretensiones de verdad (...) sin reconocimiento el informe de sujeto-objeto todavía permanece subjetivo, en el sentido de que es simplemente el informe de un lado de la autoconciencia (...) la otra autoconciencia es necesaria para dar un informe de la autoconciencia del sujeto y el objeto, convirtiéndose así en mediación²¹.

Así, lo que determina la posición de cada una de las conciencias en esta relación es el miedo a morir y la *acción* del trabajo, mismos que también podrían intercambiar los roles de *las autoconciencias* que participan en la presente relación. De esta forma y a través de la *acción* del trabajo, el señor se sabe independiente y sabe que la servidumbre no le es indispensable, pues él (el señor) es consciente de que siempre obtiene lo que desea. La servidumbre es *la autoconciencia* que aparece debido al miedo a la muerte; pues la servidumbre teme que el señor le quite la vida. Es sólo a través de la acción del *trabajo (bearbeiten)*²², que la servidumbre es capaz de transformar la naturaleza y tomar conciencia que lleva a cabo dicho *trabajo*. Lo anterior, nos lleva a pensar en otro momento de exterioridad, pues el *trabajo* de la servidumbre, es exterior a él, por lo que puede tomar conciencia de su autonomía al ser él el que realizó la *acción*, transformando así la natura en cultura; Hegel nos dice:

Pero por medio del trabajo llega a sí misma (...) el trabajo, en cambio, es deseo inhibido, retiene ese desaparecer, o dicho en otros términos, el trabajo forma y cultiva. La referencia negativa al objeto se convierte en la forma de éste, y en algo que permanece; porque precisamente es a ojos del que trabaja que el objeto tiene autonomía. Este término medio negativo, o la actividad que da forma, es, a la vez, la singularidad o el puro ser-para-sí de la conciencia, la cual ahora, en el trabajo, sale fuera de ella hacia el elemento del permanecer; la conciencia que trabaja llega así, entonces, a la intuición de ser autónomo en cuanto intuición de sí misma²³.

El *trabajo* es fundamental para comprender cómo es que la conciencia de la servidumbre sabe, objetivamente de sí y de la comunidad en la que realiza el *trabajo*; tal es la importancia

²¹Stewart, *La unidad*, 187.

²² Hegel utiliza el término *bearbeiten*, tanto Wenceslao Roces como Antonio Gómez Ramos lo traducen como trabajo.

²³Hegel, *Fenomenología*, §115; 269.

de tener esto claro que, consideramos inevitable mencionar la lectura marxista de las acciones concebidas como trabajo, esto sólo con la finalidad de mostrar la importancias que las acciones tiene para el desarrollo del *espíritu*: “Marx critica la forma en que Hegel comprende el trabajo del espíritu a partir de la estructura del trabajo real, porque tampoco al trabajo espiritual o científico en cuanto trabajo universal le atribuye el privilegio de poder superar la objetividad”²⁴. La *praxis* es la *acción* que transforma el mundo, es decir, la *praxis* de la conciencia es la que niega la relación sujeto-objeto generando así la exterioridad y con ella la realidad efectiva de lo que Hegel llamará *espíritu*, pues el trabajo hace posible que el esclavo transforme la naturaleza y saber esto, es la condición que le permite diferenciarse sobre su propia naturaleza; saberse transformador de su propia naturaleza hace se requiera de un lugar en el *espacio-social* y, ahora ser consciente significa tener conciencia de la exterioridad y objetividad producida por la acción del trabajo de la servidumbre, sin que esto cambie, necesaria e inmediatamente la relación de *Dominación y servidumbre*:

La necesidad de un punto de vista común y objetivo se establece así a partir de la dialéctica del amo y el esclavo, aunque ese punto de vista común aún no se ha alcanzado del todo. Lo que se ha creado en cambio son dos puntos de vista subjetivos. Este resultado no implica ningún cambio en las relaciones sociales de dominación entre el amo y el esclavo, ya que, el esclavo puede carecer contingentemente de los medios prácticos necesarios para liberarse del amo, y el amo no puede renunciar a su control político o práctico sobre el esclavo²⁵.

Siguiendo con nuestro estudio, encontramos en la sección *del estoicismo, escepticismo y conciencia desdichada*; un momento en que la conciencia se sabe libre, completamente libre, pero esto sólo se da en el pensamiento, por lo que, en apariencia el exterior no tiene importancia, pues la conciencia puede decir “yo soy lo que yo piense”; sin embargo, esto no tiene verdad, debido, a que, dicho pensamiento se da en la comunidad mínima de la *Dominación y la Servidumbre*. En dicha comunidad la servidumbre se ha enfrentado al *trabajo*, él cree que puede ser absolutamente independiente, pero sólo se satisface con su pensamiento y ésta es la manera en que surge la *conciencia estoica*, la cual piensa que por

²⁴Andreas Arndt, “Actividad objetiva. El concepto de acción de Marx en su controversia con Hegel” en *Filosofía de la acción. Un análisis histórico-sistemático de la acción y la racionalidad práctica en los clásicos de la filosofía*, Gustavo Leyva coord. (Madrid: Editorial síntesis) 438.

²⁵ Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 62, (traducción propia).

medio del pensamiento puede alcanzar el completo autocontrol y por ende la libertad de pensamiento sobre los objetos:

El esclavo, habiendo alcanzado un grado de independencia a través de su trabajo, se retira al ámbito del pensamiento. La idea es que, aunque en el mundo real todavía es un esclavo, sin embargo, en el pensamiento es libre. Por ejemplo, el amo no puede forzar al esclavo a pensar algo. Con esta libertad, el esclavo niega el mundo y habita en la esfera puramente cognitiva que sólo él determina. La verdad y la objetividad residen en el ámbito de su propio pensamiento subjetivo y no entre entidades concretas del mundo. El pensamiento es lo que es real y esencial, mientras que el mundo físico es transitorio (...) el producto del trabajo del esclavo es en primer lugar el resultado de su pensamiento²⁶.

El estoico se enfrenta a la muerte de una manera distinta, la muerte es controlable porque lo que se busca es lo inmutable, lo no cambiante. Cuando la conciencia estoica llega, a través de su pensamiento, a dudar completamente de su entorno, ésta llega al *escepticismo*; el cual se caracteriza por dudar del propio pensamiento, produciendo así su propia negatividad: “la autoconciencia escéptica niega activamente el mundo en el pensamiento. Esta actitud escéptica también completa la negación que la autoconciencia trató de llevar a cabo a través del deseo en la dialéctica amo-esclavo (...) en el nivel de Escepticismo, todas las determinaciones son negadas y nada es verdad o independiente en el mundo de las apariencias caóticas”²⁷. La *acción* del escéptico (su negatividad), niega todo, incluso la propia exterioridad, de esta forma la conciencia escéptica no puede tener certeza del mundo ni de sus propios pensamientos. La pérdida es tan grande para el escéptico que la realidad misma ha desaparecido, y con ella la idea de lo divino; lo cual lleva a la conciencia a que la divinidad es sólo la representación de una idea:

Cuando el escéptico reconoce esta división dentro de sí mismo, deja de ser escéptico, porque ahora reconoce la centralidad de ciertos puntos de vista para sí mismo, reconoce la idea de que no puede cambiar voluntariamente ni querría cambiar; simplemente administra que no tiene forma de justificar esas creencias fuera de su propio punto de vista, el cual, está sostenido de manera contingente. Hegel llama a esto la conciencia desdichada²⁸

El que dios sea sólo un pensamiento y no un concepto no tiene sentido para *la conciencia desdichada*, pues de ser así, dios no tendría realidad efectiva; lo cual provoca que ella sólo

²⁶Stewart, *La unidad*, 206.

²⁷Stewart, *La unidad*, 213-214.

²⁸Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 69, (traducción propia).

pueda pensar la idea de dios, más no explicarla. Dios es sólo una creencia y si queremos recuperarlo debemos actuar en comunidad, lo cual, satisficará el deseo de la autoconciencia. Sólo en comunidad se pueden llevar a cabo acciones que nieguen el apetito particular de la autoconciencia (sacrificios, ritos, cultos); para que dicho apetito particular se convierta en uno universal, es decir, en el apetito de la comunidad, Hegel nos dice:

A través de estos momentos de abandonar la decisión propia, luego la propiedad y el placer, y finalmente, por el momento positivo de afanarse en un asunto que no entiende, se quita, en verdad, y completamente, la conciencia de la libertad interior y exterior, de la realidad efectiva en cuanto su ser-para-sí; tiene la certeza de haberse despojado, en verdad, de suyo, y de haber hecho de su autoconciencia inmediata una cosa, un ser objetual²⁹.

Para nuestro estudio, éste es un momento determinante, pues las acciones de la conciencia nos han llevado a presenciar la primera aparición de la comunidad, esto en su forma religiosa; donde las acciones de un consejero (un sacerdote) se convierte en acciones universales para la propia comunidad. La importancia de esto radica en que la aparición de la comunidad es el momento en que el *deseo* de reconocimiento de *la autoconciencia* es finalmente alcanzado, en una actividad común. A este respecto Stewart explica: “La dialéctica del capítulo la “Autoconciencia” nos ha llevado hasta el final de una teoría trascendental de la verdad en la esfera social, a través de la cual la verdad es determinada por una red de agentes autoconscientes que interactúan mutuamente y participando en prácticas compartidas”³⁰. Hegel afirma que lo que tenemos en común son las acciones, aunque éstas no nos lleven a recuperar a dios objetivamente, nos unen, y esto nos permite conservar nuestras creencias dentro de la comunidad, lo cual, produce que dentro de la comunidad se lleven a cabo representaciones de dios y con estas acciones religiosas que podemos llamar culto. Así las acciones han encontrado su realidad efectiva en la comunidad y nos permiten encontrar el reconocimiento de la *autoconciencia* dentro de la misma.

A este momento de la conciencia donde las autoconciencias llevan a cabo sus acciones en comunidad, Hegel la denomina *razón*; la cual, puede ser entendida como un grupo de individuos que comparten acciones, mismas que encuentran su realidad efectiva en la exterioridad de la conciencia, lo que provoca que sean comunes los criterios científicos,

²⁹Hegel, *Fenomenología*, §130; 301.

³⁰Stewart, *La unidad*, 187.

éticos y sociales; por lo que la historia de las instituciones humanas ha encontrado su inicio, nuestro autor nos dice:

La razón es la certeza que la conciencia tiene de ser toda la realidad; así enuncia el idealismo el concepto de la razón. Igual que la conciencia que entra en escena como razón tiene en sí inmediatamente: yo soy yo, en el sentido de que el yo que me es objeto a mí no es como dentro de la autoconciencia, ni tampoco como dentro de la autoconciencia libre –en aquélla tan sólo objeto vacío, en ésta tan sólo objeto que se retira de los otros que aún tenían validez a su lado, sino que es objeto con la conciencia de no ser de ningún otro, es objeto único, es toda realidad y presencia. Pero la autoconciencia no es toda realidad sólo para sí, sino también en sí, y sólo llega a serlo deviniendo primero esta realidad, o más bien, probándose como tal³¹.

La *razón* es la totalidad de la realidad, pero esto en tanto a su constitución misma, así la manera en que hablamos de la comunidad es mediante acciones, es decir, negando el mundo natural y explicando la realidad como un todo racional del que todos formamos parte.

Dentro de *la razón*, encontramos un momento de la conciencia que Hegel denomina *la razón que observa*; en la cual se lleva a cabo un estudio, como comunidad, sobre la naturaleza, esto a través, del método científico; y así *la razón* se reconoce en la naturaleza:

La explicación científica debe dar cuenta de algo y este algo es el otro nuevo pensamiento. Esto no implica necesariamente que la explicación científica corresponda a algo preexistente. Significa que hay algún tipo de materia prima con la que trabaja la ciencia, aunque, para estar seguro, las pretensiones de verdad son verificadas por normas de verificación que son definidas por el grupo científico y, así, este proceso es una empresa predominantemente social. Por lo tanto, la dialéctica, en la primera sección de *la Razón*, opera entre la nueva división sujeto-objeto, es decir, la comunidad científica y la materia de su investigación. *La Razón observante* es la historia de las formas diversas que esta materia produce a lo largo de sus varias relaciones con el observador científico³².

Así, nos encontramos ante una comunidad cuya cohesión es el pensamiento, la cual, sabe que la realidad es establecida por *la razón*, a través de las observaciones que ella misma hace de la realidad, esto por medio de las acciones que la comunidad científica ha propuesto y aceptado de manera universal y metódica. Estas acciones son las que unen a la comunidad, pues a través de la comunicación, es decir, de la discusión científica, la creencia de la comunidad le es común a todos los miembros de la comunidad de manera efectiva.

³¹Hegel, *Fenomenología*, §133; 307.

³²Stewart, *La unidad*, 243.

La discusión científica de la que habla Hegel produce leyes universales, las cuales deben de reflejar la observación que ha llevado a cabo *la Razón*, por esta razón, cuando nuestro autor analiza la *observación de la naturaleza*, nos dice que, en este momento lo que la *razón* analiza es la descripción de la ley y del experimento que se utiliza para comprobarla, ya que, la experimentación de una ley científica, es la única manera que tiene la comunidad de comprobar que las leyes que ha emitido *la razón* sobre el mundo natural son verdaderas, dando certeza así, de la relación directa que guarda la observación de mundo, las proposiciones universales que ésta emite sobre lo observado y la realidad:

La idea de un método autodeterminado que subyace a la ciencia moderna posibilita la ruptura con la idea antigua de que los fines de la vida y el conocimiento están marcados por la naturaleza o por el cosmos; en general, posibilita el cambio desde una concepción del destino. a una concepción de la libertad. El mundo no debe ser simplemente contemplado sino estudiado en términos de la razón humana, es decir, en términos de qué también satisface los deseos e intereses humanos, con la presunción de que mediante la construcción de un método adecuado, los agentes humanos pueden descubrir la forma en que el mundo es en sí mismo, de modo que puedan remodelar ese mundo en algo que satisfaga mejor los deseos humanos y se adapte a los proyectos humanos. Para ello, los agentes deben contentarse no sólo con describir y clasificar cosas (incluso suponiendo que la clasificación se corresponda con las clases naturales); deben llegar a la naturaleza de las cosas, a su esencia, y esto significa describirlas como sometidas a leyes, en términos de Hegel, como llevarlas a lo universal³³.

La observación de la naturaleza que propone Hegel no es pasiva, pues la *razón* siempre puede observar sus propias observaciones sobre la naturaleza, esto cambia la relación que el hombre guarda con el mundo, pues no es el mundo sino *la razón* la que emita las proposiciones universales que se pueden observar; es decir, cuando observamos que cae una manzana, no sólo observamos ese sencillo acontecimiento particular, sino, que observamos una ley universal de la ciencia física, que en este caso es la ley de la gravitación universal. El cumplimiento de dicha ley debe poder ser observable por medio de la experimentación, es decir, debemos poder percibir que las cosas caen universalmente, debido a una fuerza que es entendida por los miembros de la comunidad científica; de lo contrario, dicha ley no tendría realidad efectiva y sería una mentira afirmar que se ha observado que las cosas caen, a este respecto Hegel nos dice:

³³Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 7, (traducción propia).

A ojos de la conciencia que observa, la verdad de la ley está en la experiencia en cuanto modo en que el ser sensible es para ella, y no en y para sí mismo. Pero si la ley no tiene su verdad en el concepto, entonces, es algo contingente, no es una necesidad, o no es, de hecho, una ley. Sin embargo, el que la ley sea esencialmente como concepto no sólo no impugna el que ella esté presente y disponible para la observación, sino que, más bien, es por eso por lo que tiene existencia necesaria, y es para la observación. Lo universal, en el sentido de la universalidad de la razón, es también universal en el sentido que aquél, el concepto, tiene en él de exponerse para la conciencia como lo presente y efectivamente real, o de que el concepto se expone en el modo de la cosidad y del ser sensible; -pero sin perder por ello su naturaleza, ni haber caído en el subsistir inerte, en una serie sucesiva indiferente³⁴.

Siguiendo con su estudio sobre *la razón que observa*, Hegel estudia el mundo orgánico, donde a diferencia de las cosas, lo vivo se encuentra en continuo cambio, lo cual, dificulta su observación y sobre todo la enunciación de leyes universales. Nuestro autor, propone observar lo orgánico, a través, de una clasificación que presupone un concepto que no puede ser explicado con las cosas, sino que, su explicación se da por medio de fines que presuponen, precisamente el hecho de que lo orgánico se encuentra cambiando: “este nuevo organismo o lo orgánico en general, y la nueva ley se convierte en una ley de fines o teleológica. Por teleología aquí Hegel comprende algo como lo siguiente: las plantas y los animales y la esfera orgánica en general se adaptan ellas mismas de maneras apropiadas a sus entornos. El medio ambiente natural es el fin hacia el cual se dirigen las entidades orgánicas individuales”³⁵. Dichos fines pueden ser externos o internos, en el primer caso, el organismo se adapta al medio ambiente, lo que se observa es, precisamente, el medio ambiente, pues éste es la constante y, la explicación del organismo es que éste se adapta al medio ambiente que se ha observado. En el segundo caso, la explicación de este fin tiene que poder mostrar una relación entre las partes y el todo; lo anterior por medio de la expresión, pues yo debo encontrar las partes necesarias para poder tener el todo, ya que, este es lo interno y la parte lo externo. Este tipo de observación, no deja satisfecho a nuestro autor debido, a que, ésta necesariamente es un presupuesto y en realidad no podemos observar su realidad efectiva, sin embargo, este apartado nos permite darnos cuenta, que en este tipo de observación, siempre se parte de una teoría misma que, es común a todos los integrantes de la comunidad, hecho que permite

³⁴Hegel, *Fenomenología*, §142; 325.

³⁵Stewart, *La unidad*, 255.

distinguir algunos conceptos particulares, los cuales, son fuente de verdades científicas que sólo logran abarcar la realidad particular y cambiante.

El siguiente apartado de *la razón que observa*, Hegel lo llama *observación de la referencia de la autoconciencia a su realidad efectiva inmediata; Fisiognomía y Frenología*, en él, nuestro autor, hace un estudio sobre la posibilidad de observar al individuo; como podemos apuntar su objetivo no es observarlo, a través, de categorías como el género y la especie, sino, que su objetivo es observar al individuo concreto, esto con el propósito de mostrar que en realidad no podemos observar al individuo de manera efectiva, sino, que lo que se puede observar del individuo, son precisamente sus acciones, las cuales, paradójicamente no pueden ser conocidas por medio de la observación, Hegel nos dice:

La observación psicológica no encuentra ninguna ley de la relación de la autoconciencia con la realidad efectiva, o con el mundo contrapuesto a aquélla, y, en virtud de la indiferencia mutua de ambas, se ve hecha retroceder hacia la determinidad peculiar y propia de la individualidad real que es en y para sí misma, o que contiene la oposición del ser-para-sí y del ser-en-sí aniquilada en su mediación absoluta. Esta individualidad se convierte ahora en objeto de la observación, al que ésta pasa. El individuo es en y para sí mismo, o en otros términos, es una actividad libre; pero también es en sí, o en otros términos, él mismo tiene un ser determinado originario: una determinidad que, según el concepto, es lo mismo que la psicología quería encontrar fuera de él. En él mismo, pues, se destaca la opción de ser esto doble: movimiento de la conciencia y ser firme de una realidad efectiva que aparece, realidad efectiva tal que es inmediatamente la suya en él. Este ser, el cuerpo de la comunidad determinada, es la originariedad de ésta, lo que ella no ha hecho. Pero, en tanto que, a la par, el individuo no es nada más que lo que ha hecho, su cuerpo es también la expresión de él mismo que él ha producido; es, a la vez, un signo que no se ha quedado en cosa inmediata, sino que en él, el individuo no da a conocer sino lo que él es en el sentido de que pone en obra su naturaleza originaria³⁶.

Lo que nuestro autor nos explica, es que, del individuo sólo podemos observar su exterioridad, su cuerpo, pero éste no es suficiente para conocer la realidad efectiva del individuo, pues ésta consiste en sus acciones, las cuales son aquellas negaciones de la conciencia, con las que de manera libre el individuo construye el mundo cultural, mismas que no son observables, pues en este momento de la conciencia sólo consiste en leyes lógicas

³⁶Hegel, *Fenomenología*, §171-172; 385-387.

y leyes psicológicas. Con lo anterior, podemos decir, junto con Hegel, que la observación del individuo, no es pasiva, pues no sólo se recibe información de él; si no, que la observación debe ser activa, en cuanto, debemos observar las leyes lógicas y psicológicas que la autoconciencia libremente deja en el mundo de manera efectiva, Terry Pinkard nos dice:

La fuerza de la ciencia moderna fue lo que permitió a los agentes modernos construir una visión de sí mismos como capaces de determinar sus propios destinos mediante la aplicación de la razón. Es decir, apelando a sus propios poderes racionales, eran capaces de determinar por sí mismos lo que contaba como autoritario para ellos; el éxito de la ciencia moderna les afirma que ésta es, de hecho, una visión verdadera de sí mismos. Sin embargo, al parecer, no pueden aplicar a sí mismos los métodos de estudio que aplicaron a la naturaleza³⁷.

Al estudiar las leyes lógicas, Hegel nos explica que lo que se desea es conocer al individuo, a través, de lo más inmediato, es decir, aquellas leyes del pensamiento que se dan en el interior del sujeto, mismas que tienen carácter de universal, pues nuestro autor no habla de las leyes lógicas particulares que pudiera proponer un individuo, sino, aquellas leyes con carácter trascendental a todos los hombres. Por esta razón, es que, las leyes lógicas nos permiten conocer al individuo, pues cuando conocemos, observamos, las categorías, por ejemplo, ya conocemos algo real sobre el pensamiento del individuo:

La conciencia observante, en su examen del sujeto autoconsciente, observa inmediatamente la estructura universal del pensamiento humano. Estas estructuras se conciben como las necesarias leyes del pensamiento. Con el término “ley del pensamiento”, Hegel se refiere a la lógica formal de sus días, así como a la epistemología de Kant. Las leyes del pensamiento, de acuerdo a la lógica tradicional, son los principios de identidad, contradicción y tercer excluido. Se creía que estas leyes servían como criterio de verdad. A esto podemos agregar también las categorías, las cuales, según la concepción de Kant, corresponden a estas leyes formales y principios. Para la concepción kantiana, como vimos antes, esto produce una división entre contenido y forma. Las reglas lógicas y las categorías proporcionan el aspecto formal y universal del pensamiento. Las leyes son sólo formales y no contienen verdad en sí mismas³⁸.

Con las leyes lógicas sólo conocemos la estructura del pensamiento, nunca el fenómeno, *la razón que observa*, sólo puede percatarse de la categoría, lo cual, cancela la posibilidad de hablar del individuo, pues éstas aparecen sólo como reglas que presuponen al individuo, pero

³⁷Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 91, (traducción propia).

³⁸Stewart, *La unidad*, 281.

no pueden decir nada de él, en otras palabras, el conocimiento puro no nos permite observar y conocer al individuo.

Cuando Hegel estudia las leyes psicológicas, le parecen una buena forma de conocer al individuo, pues éstas pretenden emitir una definición de las acciones del individuo, y así por medio de *la repetición* de dichas acciones, así podríamos conocer a la autoconciencia que las llevó a cabo; sin embargo, nuestro autor cae en cuenta que a través de las leyes psicológicas, sólo puedo conocer las costumbres del individuo, más no sus acciones, Hegel nos dice a este respecto:

Ellas no sólo dan una expresión de lo interior, sino que lo dan inmediatamente, en ellas mismas; demasiado poco: porque en el lenguaje y en la acción, el lenguaje se hace otro, se abandona así al elemento de la transmutación que tergiversa la palabra hablada y el acto ejecutado, y hace de ellos algo distinto de lo que son en y para sí en cuanto acciones de este individuo determinado. No es sólo que las obras de las acciones, por esta exterioridad resultante del influjo de los otros, pierdan el carácter de ser algo permanente frente a otras individualidades; sino que, al comportarse hacia lo interno que ellas contienen como algo extremo separado e indiferente, pueden, en cuanto interno, por el individuo mismo, ser otra cosa distinta de cómo aparecen: ya sea que, intencionalmente, éste, las haga aparecer como distintas de lo que en verdad son; ya sea que éste no tenga la bastante destreza para dotarse del lado externo que propiamente quería, y consolidarlo de tal manera que los otros no puedan tergiversar su obra³⁹.

Hegel afirma que con las leyes psicológicas sólo podemos observar la relación existente entre el medio ambiente y el individuo. Si conocemos el medio ambiente, sabemos que el individuo pertenece a dicho medio ambiente; sin embargo, esto nos impide observar las particularidades del individuo, lo cual niega la libertad del individuo, ya que, sólo nos guiamos causalmente con el medio ambiente, lo que nos lleva a afirmar que toda *acción* del individuo estaría controlada por dicho medio ambiente. Lo anterior, nos pone ante la dificultad, de que con las leyes psicológicas, realmente no podemos observar las acciones del individuo; y esta es la única forma de conocerlo:

El individuo es entendido, en un sentido, como el resultado de la influencia de este medio ambiente. En otras palabras, un individuo en un medio ambiente donde cierta religión es dominante o predominan ciertas costumbres asumirá con toda probabilidad esta religión y adoptará precisamente estas costumbres. Éste es el tipo de la ley formulada por la psicología empírica. El problema es que la psicología no quiere admitir que en el mejor de los casos esto es una cuestión de probabilidad y, por el contrario, insiste en la necesidad de este tipo de leyes

³⁹Hegel, *Fenomenología*, §173; 389.

(...) por lo tanto, parece hacer dos posibilidades: puede absorberse simplemente de la cultura dominante elementos de una personalidad propia o puede afirmarse la individualidad, la libertad y reorganizar aspectos culturales como uno desea⁴⁰.

Con la finalidad de observar al individuo por sí mismo, Hegel estudia un momento de suma importancia para nosotros, pues nuestro autor analizando *la Fisiognomía* nos dice, que ésta es una ciencia psicológica que tiene como principal finalidad la observación del rostro de los individuos, pues se afirma, que por medio de encontrar los rasgos originarios del individuo (de nacimiento), es posible conocer el interior de los individuos, a este respecto Hegel, asumiendo una posición crítica, nos dice:

El observar registra esta oposición conforme a la misma relación invertida en la que la oposición se determina dentro del fenómeno. Al acto mismo y a la obra, ya sea la del lenguaje o de a una realidad efectiva más consolidada, los tiene por lo externo inesencial, pero lo que tiene por lo interno esencial, es el ser-dentro-de-sí de la individualidad. De entre los dos lados que la conciencia práctica tiene en ella, la intención y el acto, lo que ella tiene en mente con su acción (*das Werk*)⁴¹, y la acción (*die Handlung*)⁴² misma, la observación elige el primer lado como interior verdadero; -supone que éste tendrá su externalización más o menos inesencial en el acto, pero la verdadera externalización la tendrá en su figura⁴³.

Hegel utilizando un tono irónico trata *la Fisiognomía* como una ciencia falaz, pues no es posible que la identidad personal (o carácter) esté completamente acabado y éste sea expresado por medio de los rasgos originarios del rostro. En otras palabras, no podemos conocer el interior de los individuos por medio de acciones inesenciales o externas, como lo son los rasgos del rostro producto de su naturaleza. Es sólo a través de las acciones que tienen lugar en el *espacio social*, las que nos permiten conocer al individuo y emitir leyes, Pinkard nos explica este importante momento de la conciencia de la siguiente manera:

El espacio social es tanto la base de los principios sobre los cuales se toman las acciones como la base de las interpretaciones de dichas acciones por parte de otros. La identidad personal de un individuo, no puede ser algo determinado y fijo, el cual, un individuo pueda tener fuera de actuar en cualquier espacio social determinado. Para las pseudociencias, la identidad personal

⁴⁰Stewart, *La unidad*, 289.

⁴¹ Hegel utiliza el término *das Werk*, Antonio Gómez Ramos lo traduce como trabajo y acción; mientras que Wenceslao Roces lo traduce como obra y acción.

⁴²Hegel utiliza por primera vez *die Handlung*, el cual, se traduce como acción teniendo una connotación francamente social.

⁴³Hegel, *Fenomenología*, §177; 397.

(o el carácter) es tomada por ellos como algo formado, fijo e interno, mientras que sus expresiones se toman como algo externo, algo disponible para la observación. Por tanto, las pseudociencias de la identidad personal esperan encontrar las leyes que correlacionen las formas en que el carácter interno se expresa necesariamente en la conducta observable externa⁴⁴.

Es este un momento muy importante, incluso emocionante, pues Hegel por fin nos habla de una *acción* que tiene una absoluta realidad efectiva en *el espacio social*, la cual, puede ser observable y asumida por todos los miembros de la comunidad, los cuales, ya pueden ser considerados como un pueblo; lo anterior producirá costumbres, es decir, creencias comunes sobre las actividades de los hombres, mismas que pronto serán normadas y compartidas en la misma comunidad. Esto es, sin duda, el antecedente inmediato a que la conciencia piense a las acciones en sentido ético y moral:

Hegel afirma que toda exteriorización de la voluntad subjetiva y moral como acción, proporciona una condición suficiente para que un suceso sea una acción (...) sólo la exteriorización de la voluntad subjetiva o moral es acción. Por tanto, no hay acción que no sea exteriorización de la voluntad subjetiva o moral. Esta segunda afirmación designa por ello una condición necesaria para que un suceso sea considerado una acción. Es evidente que Hegel, a través de estas afirmaciones, convierte la determinación “exteriorización de la voluntad subjetiva o moral” en condición necesaria y suficiente para atribuir a un suceso la determinación de acción⁴⁵.

Nos parece importante iniciar a mencionar el fin que tendrán las acciones de la conciencia, es decir, las negaciones de la conciencia que crean el mundo *del espíritu*, son observables públicamente en *el estado* y es por esto que se puede emitir un juicio moral de ellas. Cuando Hegel crítica las pseudoleyes que produce *la fisiognomía*, lo que hace principalmente, es decirnos que, para que las acciones sean fuente de conocimiento del individuo, estas tienen que ser exteriores al individuo, a su mente, y por lo tanto, son públicas y son creadoras del *espacio social*, en donde el derecho y la moralidad serán elementos determinantes para la comprensión de las acciones libres de los hombres, Stewart no dice:

La acción o acto del individuo es la forma interna inesencial de la naturaleza interna del individuo que no es accesible al mundo público. La intención y el deseo constituyen la

⁴⁴Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 89, (traducción propia).

⁴⁵Michel Quante, *El concepto de acción en Hegel* (Barcelona: Antropos, 2010), 21.

naturaleza interna del individuo que es expresada como una acción inesencial (...) la intención del individuo constituye el lado interno de la relación, mientras que la actividad o el cuerpo configurado o formado representan lo externo⁴⁶.

La segunda ciencia psicológica que Hegel estudia es *la frenología*, la cual, consiste en el estudio de la forma del cráneo humano y la función o influencia que éste tiene en el funcionamiento del cerebro. *La frenología*, propone una descripción minuciosa del cerebro humano, teniendo como objetivo el identificar la relación existente entre la anatomía del cerebro y sus funciones, pues sostiene que el conocimiento del individuo depende de la forma y características de su cráneo así como de alguna parte del cerebro que esté operando en alguna actividad determinada del individuo. Por lo anterior, los estudiosos de esta ciencia se dan a la tarea de elaborar una colección de cráneos, pues en la medida de que se conozcan los cráneos humanos se puede conocer mejor a los individuos; en otras palabras, su objetivo es recabar la mayor cantidad de información sobre la forma de los cráneos humanos, para que sea posible saber cuáles serán las acciones de los individuos sólo con poder mirar la forma de su cabeza. Aunque esta ciencia utiliza un método inductivo bastante serio, Hegel, la desacredita cabalmente, pues por mucho que la colección de cráneos sea lo más completa posible, siempre faltará, por lo menos, el conocimiento de un cráneo, es decir, siempre nos hará falta el conocimiento del cráneo de la persona que esté llevando a cabo la colección o el estudio sobre las acciones de los individuos, lo cual, imposibilita el conocimiento universal y verdadero del individuo, Hegel nos dice:

El crudo instinto de razón autoconsciente desechará sin mirarla siquiera semejante frenología: desechará este otro instinto observante de la misma razón, el cual ha medrado hasta el barrunto del conocimiento, captándolo de ese modo carente de espíritu por el que lo externo es expresión de lo interno. Pero, a veces, ocurre que cuanto peor es un pensamiento, tanto menos se deja ver en dónde está precisamente aquello que lo hace malo, y tanto más difícil se hace explicarlo⁴⁷.

La crítica de nuestro autor hacia *la frenología* se centra, principalmente, en que al individuo no se le puede conocer por la simple observación de su cráneo, sino, por sus acciones, las cuales deben ser relatadas en comunidad mediante una interrelación con el otro o con los otros:

⁴⁶Stewart, *La unidad*, 293.

⁴⁷Hegel, *Fenomenología*, §188; 421.

El carácter de una persona es, pues un asunto histórico en cuanto implica el conocimiento de su pasado y cómo respondió en ese pasado (...) ser un agente racional es ser un agente autoconsciente, que es asumir una posición en el espacio social. La autoconciencia, es decir, es hacer algo, no informar sobre uno mismo. Uno puede informar sobre otros considerándolos cohibidos, es decir, colocándolos en algún tipo de espacio social, pero la propia conciencia de uno mismo no es en sí misma un informe de la vida interior de uno, ni lo es para imputarse algo a uno mismo; está haciendo algo⁴⁸.

Una afirmación que podemos deducir de la crítica que hace Hegel sobre las ciencias psicológicas, es que, el individuo no se puede conocer ni por la forma de sus pensamientos, ni por la apariencia de su exterior; pues ambos son incapaces de generar leyes universales, ni tienen realidad efectiva. Para nuestro autor, la única forma de conocer al individuo, es a través, de sus acciones, las cuales sólo pueden tener realidad efectiva en el exterior, en el *espacio social*, donde éstas nos permiten relacionarnos con los otros, a través del lenguaje, lo cual, paulatinamente construye el mundo del *Espíritu*.

Continuando con nuestro estudio de las acciones en *la Fenomenología* de Hegel, llegamos al apartado llamado *la realización efectiva de la autoconciencia racional por medio de sí misma*, donde nuestro autor nos explica sobre la posibilidad de que el individuo asuma y controle la realización de sí mismo. Para exponer lo anterior nuestro autor hace una distinción entre *actividad y acción*; lo cual implica que a partir de ahora debemos entender que la actividad del individuo como aquella acción que el individuo comparte con todos los miembros de la comunidad, misma que debería ser determinada, decidida por el propio individuo:

Esta razón activa es consciente de sí misma sólo en cuanto individuo, y como tal tiene que requerir y producir su realidad efectiva en el otro; pero luego, en tanto que su conciencia se eleva a la universalidad, llega a ser razón universal, y es consciente de sí en cuanto razón, en cuanto algo ya reconocido en y para sí, que unifica dentro de su conciencia pura toda autoconciencia; es la esencia espiritual simple que, en tanto que, a la vez, llega a la conciencia, es la substancia real, hacia dentro de la cual retornan las formas anteriores como a su fundamento, de manera que, frente a éste, son sólo momentos singulares de su devenir,

⁴⁸Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 91, (traducción propia).

momentos que, de hecho, sólo por él están sostenidos; tienen existencia y realidad efectiva, pero sólo tienen su verdad en tanto que sean en él mismo y en él permanezcan⁴⁹.

Desafortunadamente, el hecho de que la actividad sea libremente elegida por el individuo, no se da en la realidad, pues éste no puede decidir lo que quiere ser con total independencia de los demás, en otras palabras, el individuo no puede actuar, de manera completamente autónoma, pues siempre la comunidad determinara su actuar. De esta discusión entre la *acción* autónoma del individuo y la actividad que se da en la comunidad, surge por primera vez en *la Fenomenología* la idea de *eticidad* (*Sittlichkeit*); nuestro autor nos dice al respecto:

Si registramos en su realidad esta meta que es el concepto que ya se nos ha originado, a saber, la autoconciencia reconocida que tiene en otra autoconciencia libre la certeza de sí misma, y que tiene su verdad precisamente en ello, o bien en otros términos, si ponemos de relieve este espíritu, que es todavía interno, como la substancia que ya ha madurado hasta su existencia, lo que se abre entonces en este concepto es el reino de *la eticidad*. Pues ésta no es, en efecto, otra cosa que la absoluta unidad espiritual de la esencia de los individuos en el seno de la realidad efectiva autónoma de éstos; una autoconciencia universal en sí, que se es a sí tan efectivamente real en otra conciencia que esta última tiene plena autonomía, o es una cosa para ella, y que precisamente en eso es consciente de la unidad con ella, y sólo en esta unidad con esa esencia objetual es, por primera vez, autoconciencia. En la abstracción de la universalidad, esta substancia ética es sólo la ley pensada; pero, en la misma medida, es autoconciencia inmediatamente efectiva, o bien: es *ethos*. La conciencia singular, a la inversa, sólo es este Uno que es en tanto que ella es consciente de la conciencia universal en su singularidad, en tanto que su actividad existencia son el *ethos* universal⁵⁰.

Con lo anterior, Hegel nos explica, que *la eticidad* aparece frente a la posibilidad de analizar al individuo con independencia de la comunidad. En la sección que nos ocupa, nuestro autor crea un preámbulo para que el fenómeno del espíritu nos presente la aparición *del espíritu*, pues nuestro autor, debe dejarnos claro que tratando de conocer las acciones del individuo, nos damos cuenta que éste es asumido en el *mundo ético*, que no es otra que la historia de las instituciones, lo cual, es lo que justifica hablar francamente de la aparición del espíritu, pues las negaciones de la conciencia, no son ya aisladas o limitadas a un solo individuo (nunca lo fueron); sino que ahora las acciones son arropadas por una creencia común, por lo que pueden

⁴⁹Hegel, *Fenomenología*, §193; 431.

⁵⁰Hegel, *Fenomenología*, §194; 433.

o son susceptibles de ser normadas, las cuales, pueden ser llamadas costumbres, mismas que podemos entender como las normas generadas y asumidas en el *mundo ético*, las cuales determinan los juicios y los comportamientos de todos los integrantes de la comunidad; que es precisamente lo que le otorga la característica de ética y espiritual.

Lo más importante es que encontramos aquí, el primer tratamiento real de su término clave: espíritu (*Geist*) (...) aquí el espíritu es caracterizado como la relación autoconsciente de sí mismo con otro sujeto independiente autoconsciente. El espíritu implica encontrarse a uno mismo y su identidad en el otro y en la unidad del todo social (...) el espíritu no es un simple agregado de agentes autoconscientes, más bien, en el espíritu los sujetos humanos configuran valores comunes y culturales y estas cosas son soldadas individualmente en una autoconciencia universal⁵¹.

La noción hegeliana de *espíritu* es lo opuesto al análisis moral de leyes lógicas, lo cual, nos pone frente a una franca crítica de la filosofía kantiana, donde el individuo sólo tiene que seguir leyes lógicas universalmente válidas para que su acto se considere bueno o malo; con Hegel, es al contrario, el individuo tiene que apropiarse de las normas que han sido aceptadas dentro de la comunidad, en otras palabras, para nuestro autor, no puede haber bueno y malo con independencia de los demás; él propone una comunidad que ha asimilado sus propias normas, sus expectativas y juicios; a este respecto Pinkard nos dice:

Los primeros teóricos políticos modernos fueron llevados a la idea de que la legitimidad política debe provenir de la razón, y debe ser tal que cada agente racional pueda afirmar por sí mismo que las acciones y la forma de vida generadas a partir de este conjunto de instituciones constituyen para él razones autorizadas para actuar de tal y o cual manera, sentir de tal y tal manera, y pensar de tal y tal manera. También se vieron llevados a presentar esto como una especie de historia ficticia del hombre de hoy que emergió de un estado natural a un estado político. Además, el impacto de la ciencia moderna hizo que pareciera que los individuos solo necesitan aplicar métodos de la razón a los asuntos humanos para lograr un estado de cosas en el que los agentes puedan afirmar racionalmente por sí mismos su visión de sí mismos como agentes independientes que no necesitan aceptar fines mismos que, su visión de sí mismos como agentes independientes que no necesitan aceptar fines que no puedan afirmar racionalmente por sí mismos⁵².

⁵¹Stewart, *La unidad*, 310-311.

⁵²Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 92, (traducción propia).

Por lo anterior, el filósofo de Stuttgart, comienza a plantear la posibilidad de que el individuo decida sus acciones, es decir, que él pueda ser libre de elegir quien quiera ser, pero ahora en función de la comunidad a la que pertenece, lo cual, no es lo mismo a actuar con absoluta independencia. Para lograr lo anterior, Hegel inicia por analizar las nociones de *placer y necesidad*; diciéndonos que el individuo, debe asumir en sus propias manos su vida; por lo que debe optar por invertir tiempo sólo en sentir placer, evitando por completo el argumento ético que lo lleva a tener conciencia de las leyes y las costumbres de la comunidad. Esta inclinación por el placer, es considerada como una decisión propia y auténtica del individuo por lo que él piensa que es posible controlar su vida, a partir, de sus propias decisiones. Lo anterior, lleva a nuestro autor a proponer la *ley del corazón* como la posibilidad, de que, el individuo pueda decidir sobre si sus acciones están bien o mal, esto sólo a partir de su conciencia, es decir, de aquello que medita con su corazón:

Esta figura, en cuanto singularidad, es para sí esencia, al igual que la anterior, pero es más rica, por tener la determinación de que, a sus ojos, este ser-para-sí vale como necesario. La ley, entonces, que es inmediatamente la ley propia de la autoconciencia, o un corazón –pero un corazón tal que tiene una ley en él- es el propósito al que la conciencia va a dar realidad efectiva. Se habrá de ver si su realización efectiva corresponde a este concepto y si, en ella, esta ley suya es experimentada como esencia. A este corazón se le enfrenta una realidad efectiva; pues , en el corazón, la ley es primero sólo para sí, no está realizada efectivamente todavía y es por tanto, a la vez, algo otro distinto de lo que es el concepto⁵³.

El individuo que sigue *la ley del corazón*, debe aislarse de la comunidad, pues ésta es la única manera, de que, aparezca *la ley*, es decir, lo bueno sólo puede aparecer en oposición a lo que hacen los demás integrantes de la comunidad. El individuo logra encontrar lo bueno y lo malo en medida en que es totalmente independiente de los demás puede cumplir lo que dicta *la ley*, lo que, de lograrse, llevaría a *la Ley* a la realidad efectiva. Con lo anterior, el individuo, al saber que sólo él cumple *la ley*, con lo bueno; se da cuenta que la que lo bueno sólo se da en forma de realidad lógica, por lo que sólo él puede asumirlo y toma conciencia que *la ley del corazón* no tiene exterioridad, es decir, no tiene realidad efectiva.

Como el individuo toma conciencia del fracaso de ley subjetiva, trata desesperadamente de recuperar a la comunidad, tratando de mostrar a los demás lo que es

⁵³Hegel, *Fenomenología*, §202; 449.

bueno, postulándose a sí mismo como un ejemplo de virtud. El individuo quiere que el mundo cambie, por lo que intenta ser, de verdad, un ejemplo a seguir; si lograra serlo, esto debería ser suficiente para que los demás cambien.

Si el individuo puede decidir su vida con independencia de los demás, y aquella decisión encuentra un lugar en la realidad efectiva, es porque esta decisión en lugar de ser una *acción*, es en realidad una actividad, entendiendo por ésta un actuar predeterminado, es decir, una acción que se encuentra regulado por leyes necesarias, es decir, que el individuo tenga bien presente cuál es el fin de su *acción*. Si un ser autoconsciente puede decidir lo que quiere hacer de sí mismo con independencia a los demás, se entiende que puede decidir sus acciones porque él es el único responsable de éstas.

Uno podrá ilustrar el argumento de Hegel sobre el colapso de la particularidad bajo la universalidad y se depura de la particularidad bajo la universalidad con un ejemplo de la moda. Una innovación al inicio es considerada algo interesante y apasionante que acredita el pequeño círculo de individuos que participan en ellas. Esto representa una expresión concreta de su individualidad y personalidad del mundo externo. No obstante, tan pronto como la innovación se pone de moda, todo el mundo llega a participar de ella. Pero cuando todo el mundo sigue la corriente, entonces, la innovación original se desgarrar y pierde su significado. Esto ya no es capaz de expresar la particularidad de los individuos, quienes participan en ella, ya que ellos son simple multitud y también heterogéneos. De igual modo, la ley del corazón debe permanecer finalmente esotérica e individual si es que tiene significado, pero si permanece así, entonces, no puede actualizarse ni realizarse⁵⁴.

En este punto Hegel no pone especial atención en que las acciones sean buenas o malas, sino que, lo importante es que la *acción* sea la de mayor eficacia para adquirir el placer, para lo cual, lo único que se necesita es de identificar y usar todos los medios necesarios para poder adquirir dicho placer. Al decidir cuál es la manera de adquirir la mayor cantidad de placer, el individuo necesita emitir un juicio que le permita escoger entre dos posibilidades, a saber: entre *las habilidades* que le permitan conseguir lo que quiere, o entre las diferentes *situaciones problemáticas que lo alejan de lo realidad de su decisión*; sin embargo para por fin llevar cabo una *acción*, se necesita que el individuo tenga plena conciencia de su fin, lo cual le permitirá asumir que la *acción* que llevará a cabo, sólo depende de él, por lo que debe hacer efectivos los medios para dotarla de realidad efectiva.

⁵⁴Stewart, *La unidad*, 332-333.

A lo anterior, Hegel lo llama *seducción*, es decir, conseguir, una estrategia para que la otra persona haga lo que yo quiero. Entablar una relación con el otro de esta forma, significa que la única relación que planteo con él, es una relación donde se le otorga una dignidad de cosa. Nuestro autor nos explica que esto implica plantear una contradicción con respecto a mi propósito, pues el individuo asume una imposición, pues para poder transformar una cosa, es decir, para poder lograr lo que busco necesito que se cumpla la necesidad, o sea, que se cumplan las leyes de la naturaleza, pues son éstas las que tienen injerencia en las cosas. En otras palabras, el individuo asume que hay una necesidad por encima de decisión, la cual, como podemos anticipar, no fue totalmente independiente. Esto ocurre porque hay una serie de costumbres o presupuestos donde el individuo se fundamenta para actuar, por este motivo Hegel, termina diciendo que lo que aparece frente al individuo que cree estar determinándose a sí mismo es elegir la costumbre:

Las creencias no se entienden mejor en términos del modelo sujeto-objeto de conocimiento y acciones, como cualquier tipo o “coincidencia” de representación interpretada metafísicamente (*Vorstellung*) con el mundo o como “estados” en los que un sujeto interpretado como “sustancia mental” se puede decir qué es. Creer en algo es más bien una actividad normativa de aquellos organismos que son sujetos humanos, y el desarrollo de la concepción de la racionalidad en la ciencia moderna temprana y las ideas del expresionismo individualista proporcionaron el trasfondo histórico y social en términos del cual el desarrollo lógico de una comprensión de éste. Así la actividad normativa como espíritu, como práctica social reflexiva surgió como el relato que era necesario que estos agentes dieran de las vidas modernas que habían llegado a llevar⁵⁵.

Al decidirse por la costumbre, el individuo desecha el juicio hipotético que había emitido, el que lo hacía considerar las posibilidades y los problemas que lo alejan de su *acción*; por lo que el individuo debe volver sobre *la ley del corazón*, la cual le permite realizarse como individuo siguiendo lo bueno, pues precisamente *la ley del corazón*, es la guía para esto, ya que, aparece como algo que el individuo es capaz de sentir como lo bueno. Lo anterior, se diferencia del imperativo categórico, en que, para Kant lo bueno es producto de una fórmula lógica, mientras que para Hegel es un sentimiento que tendría que poderse justificar, es decir, asumir que esto es lo bueno, implica poder dar razón de su realidad efectiva, mas no sólo, hacer referencia a una ley lógica.

⁵⁵Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 7, (traducción propia).

Nuestro autor señala que el individuo, al proponer *la ley del corazón*, cae en una contradicción, al cual llama *conciencia trastornada*, la cual, es desarrollada por Hegel de la siguiente forma:

Esta ley suya debía supuestamente tener realidad efectiva; a sus ojos, la ley, en cuanto realidad efectiva, en cuanto orden vigente, es aquí propósito y esencia, pero, en la misma medida, la realidad efectiva, justamente la ley en cuanto orden vigente, más bien es inmediatamente, a sus ojos lo nulo. –En la misma medida, su propia realidad efectiva, él mismo en cuanto singularidad de la conciencia, se es a sí la esencia; pero su propósito es ponerla como ente; a sus ojos, pues, su sí- mismo como no- individual es antes bien, inmediatamente, la esencia, o bien, su propósito en cuanto ley, precisamente como una universalidad que sería para su propia conciencia misma.- Por su actividad, este concepto suyo se convierte en su objeto; su sí mismo lo experimenta, entonces, más bien, como lo efectivamente irreal, y la irrealidad la experimenta como su realidad efectiva. No es, entonces, una individualidad contingente y extraña, sino precisamente este corazón el que, en sí mismo y por todos lados, es lo trastornado y lo que trastorna⁵⁶.

Con la *conciencia trastornada*, la tarea del individuo de buscar lo bueno, se vuelve una tarea que nunca termina, parece que dicha tarea se vuelve sólo una obsesión condenada al fracaso, pues el criterio que utiliza el individuo para encontrar lo bueno, es que, lo bueno no puede estar en aquella *acción* del sujeto que sólo imita las actividades de los demás. La actividad sólo puede surgir en medida en que el actor tenga una posición crítica de la costumbre, pues ésta no tendría conciencia de su actividad, por lo que, sólo sería una conciencia que repite lo que otros hacen y que no es capaz de advertir su costumbre, además, de no poder ser capaz de realizar de manera crítica su actividad, como la propuesta ilustrada dictaba que lo que haría posible asumir nuestra actividad es, precisamente, ser crítico:

La forma en que Hegel sitúa a Kant en el contexto de la Ilustración es, pues, descartar que la concepción kantiana de la razón es justamente la concepción de la razón de la Ilustración desprovista de todos los apoyos externos sobre los sentimientos y la naturaleza que habían dado las figuras de la Ilustración, pues la mera creencia aparente de que podían producir varias afirmaciones sobre el mundo simplemente apelando a una combinación de razón con observación empírica es, a los ojos de Hegel que, Kant había demostrado que la racionalidad de lo que se puede contar como autoritario para la creencia o la acción debe derivarse de lo que

⁵⁶Hegel, *Fenomenología*, §206; 457.

es necesario para que un sujeto considere que las cosas cuentan de manera autónoma para él como conocimiento o como una máxima válida para su acción⁵⁷.

Con lo anterior, se abre la posibilidad, de que, el individuo no pueda identificarse con la costumbre, es decir, que sea posible que la costumbre no sea constitutiva, y que, ésta le parezca al individuo como una simulación, sólo una repetición de las acciones de la comunidad, las cuales le resultan ajenas; en otras palabras, *la conciencia trastornada* piensa que es posible que exista una *acción* que no consituya al individuo, pues nada de su actuar con relación a la costumbre le es propio, por *la conciencia trastornada* es una conciencia que se engaña.

Ésta llega a comprender que todas las leyes sean sólo válidas subjetivamente, conduce naturalmente a la autoconciencia a la concepción de que el interés personal y la subjetividad misma son la fuente del sufrimiento de la humanidad (...) el orden social es considerado cínicamente nada más que el foro del juego de los intereses propios descarados. A esto, Hegel se refiere con la expresión “el curso del mundo” (*Weltlauf*). Todos tratan de imponer su ley a todos los demás y la competencia interesada en lo propio simplemente niega al otro⁵⁸.

Hegel, después de estudiar *la ley del corazón*, nos dice que los miembros de la comunidad siguen la costumbre sin cuestionar su actuar. Sin embargo, con la repetición de las acciones surge la posibilidad, de que, el individuo que sigue *la ley del corazón*, tome conciencia de su *acción* particular; y gracias a esto pueda darse cuenta de la existencia de una patología en la costumbre, lo cual, provoca que la repetición de la costumbre sea patológica. En otras palabras, el individuo se da cuenta que la costumbre no tiene sentido, y que, el continuar repitiendo las costumbres patológicas sólo lleva a la sinrazón, a la locura. El individuo que sigue *la ley del corazón* lleva a cabo una separación entre la repetición inconsciente de la costumbre y la propia *ley del corazón* propone una *acción* que propone como bueno lo contrario a lo que se considera como moralmente acertado en la repetición. Dicha afirmación por parte del individuo consciente de la ley que nos ocupa, es realmente buena, pues ella ha adquirido conciencia de la ley, lo que la hace crítica de las acciones que se llevan a cabo en la costumbre. Seguir repitiendo las acciones de la costumbre, ya habiendo tomado conciencia de *la ley del corazón* parece no ser una *acción* de la conciencia, por lo que, ésta debe entenderse como un *actuar de la conciencia*, donde el *diagnóstico trastornado* de la

⁵⁷Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 7, (traducción propia).

⁵⁸Stewart, *La unidad*, 336-337.

costumbre, se convierte en un *espectáculo* para la conciencia que tiene presente la *ley*, Hegel nos explica:

La conciencia que instauro la ley de su corazón experimenta, entonces, una resistencia por parte de las otras, porque contradice las leyes igualmente singulares de sus corazones, y éstos, en su resistencia, no hacen otra cosa que instaurar su ley y hacerla valer. Lo universal que hay no es, por tanto, más que una resistencia universal y una lucha de todos contra todos en el que cada uno hace valer su propia singularidad, pero, a la vez, sin llegar a conseguirlo, porque cada uno experimenta la misma resistencia, y son recíprocamente disueltos los unos por los otros (...) es el curso del mundo, la apariencia de una marcha permanente, que no es más que una universalidad opinada, y cuyo contenido es, más bien, el juego sin esencia del establecimiento de las singularidades y de su disolución⁵⁹.

Al tomar conciencia del trastorno, la conciencia que sigue la Ley piensa que los otros deben hacer lo mismo que él, sin embargo, si esto sucediera, se regresaría de inmediato a la costumbre, pues los otros volverían a ser individuos no críticos de su actuar. Por lo que, el individuo que es crítico de la costumbre, debe precisamente, oponerse a ella para poder continuar seguir siendo crítico de ella, lo cual lleva a Hegel a hablar de la verdad que encierra a la *Conciencia trastornada*, la cual consiste en ser consciente, de que, la realidad efectiva es, precisamente la costumbre que tanto la angustia y problematiza; además de tener perfectamente claro que todas nuestras decisiones están en función a dicha costumbre, la cual está constituida, como hemos dicho, de instituciones, normas y acciones.

La idea de una unión del punto de vista personal e impersonal, que apuntan el kantismo y el individualismo moderno en conjunto, comenzó a parecer a algunos como un Proyecto que la vida moderna no podía realizar. Al apoyarse en la idea de la "razón" como una especie de "método universal" mediante el cual todas las afirmaciones en conflicto podían ser adjudicadas, el Proyecto de la vida moderna parecía incapaz de justificarse a sí mismo dentro de sus propios términos. Peor aún, lo hubo. Sobre todo para la generación de Hegel, la persistente duda de que no sólo el Proyecto de vida moderno podría no tener éxito, sino que también existía una clara alternativa teórica al mismo, que, aunque en sí misma "dogmática", parecía carecer de muchos problemas de la vida moderna.⁶⁰

En el apartado *la virtud y el curso del mundo*, Hegel afirma que el individuo que sigue *la Ley del corazón* mantiene una franca posición crítica ante los demás integrantes de la comunidad,

⁵⁹Hegel, *Fenomenología*, §207; 459.

⁶⁰Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 133, (traducción propia).

y toma la iniciativa de proponer aquello que se pueda considerar como bueno por todos los demás; utilizando como criterio tanto el ámbito universal como el particular, es decir, se piensa en que pudiera ser bueno para todos los que integran la comunidad y para el individuo. De esta forma, se cae en cuenta, que dentro de la comunidad, en lo único que se piensa, es en el interés particular, por lo que *el egoísmo* es la constante en todas las acciones de los integrantes de la comunidad. Ante este escenario tan desconsolador, en tanto que no se puede proponer un criterio universal de bondad, sólo un individuo en específico, que nuestro autor llama *el Caballero de la virtud*, es el único que puede pensar en los demás, pues él deja de lado su interés individual y actúa en beneficio de todos los demás integrantes de la comunidad.

Para el caballero de la virtud su propia actividad y lucha resultan ser propiamente, de hecho, un duelo de esgrima frente al espejo, duelo que él no puede tomar en serio, porque su verdadera fortaleza la pone en que el bien sea en y para sí mismo, es decir, en que él se dé cumplimiento a sí mismo (...) cuando la virtud consigue asir el curso del mundo, da siempre con lugares tales que son la existencia del bien mismo, el cual se halla inexplicablemente entrelazado en todo la aparición del curso del mundo en cuanto que es lo en-sí de éste, en cuya realidad efectiva tiene también su propia existencia; con lo que el curso del mundo es invulnerable para la virtud. Justamente tales existencias del bien, y por ende, tales relaciones inviolables son, todas ellas, momentos que la virtud misma debía poner en juego y sacrificar; o más bien, ni se puede sacrificar lo propio ni se puede infligir daño a lo extraño⁶¹.

Cuando el *caballero de la virtud* sacrifica su interés particular por los demás, surge un problema debido a que, *el caballero* no es capaz de saber cuál es el beneficio de todos los integrantes de la comunidad por lo que, él se da cuenta que es imposible hablar de lo universalmente bueno, es decir, de aquello que sea bueno para todos. Por lo anterior, se piensa que el verdadero beneficio para todos, es precisamente que todos piensen en su bien particular, de esta manera, se genera un verdadero beneficio para todo, pues el individuo ayudará a todos y todos lo ayudarán a él, por lo que lo bueno aparece con la forma de un orden social que se fundamenta en el interés particular. De esta forma la comunidad y la costumbre aparecen por encima de las decisiones individuales, con lo que se da una eficacia en la costumbre, debido a que, ofrece un orden que busca lo bueno universal, mismo que se

⁶¹Hegel, *Fenomenología*, §210-211; 465-467.

mantiene en un continuo análisis. Sergio Pérez, con respecto de la relación dialéctica que mantienen las acciones de la conciencia, en cuanto, particular y universal, nos dice:

Literalmente, la *Fenomenología de espíritu*, está repleta de fracasos en la tentativa de la conciencia de lograr que, por las únicas fuerzas de la razón individual, la acción del agente sea considerada una acción moral o política legítima simplemente porque el agente siente tal acción como “auténticamente suya”. Éste es el caso de la “ley del corazón” (la cual considera que sus actos serán reconocidos de la misma manera que su impulso emocional ha querido que lo sean), pero también es el caso de la “conciencia virtuosa” (la cual espera que su acción sea juzgada no como un impulso meramente subjetivo sino como un tributo a la virtud universal). La conciencia siempre se verá frustrada en su pretensión de que, por el simple impulso de la individualidad, su acción estará sujeta a la misma evaluación exterior que ella determina en su interior. La cosa no puede ir muy lejos si la autoconciencia se mantiene en la afirmación de que el significado de lo que ha hecho no es cuestión que le importe a nadie más que a ella misma⁶².

Aunque el orden social ha encontrado en el interés particular el fundamento de lo bueno universal, para todos los integrantes de la comunidad; debemos decir que, la actividad que pretende ser buena no nos permite conocer la acción buena del individuo, pues de manera parecida que en sección de *la fisiognomía*, debemos afirmar, junto con Hegel, que sólo podemos conocer el carácter ético de los individuos por medio de sus acciones. No podemos emitir un juicio del individuo en función de lo que se nos relate sobre su actividad o de sus costumbres dentro de la comunidad ética debido a que, dicho relato no nos ofrece de forma transparente un conocimiento irrefutable sobre el individuo autoconsciente. Este conocimiento sólo lo podremos obtener si atendemos a las acciones que lleve a cabo el individuo en la realidad efectiva, esto, tanto de forma universal como de forma particular.

Como consecuencia de esta dialéctica y el reconocimiento de los aspectos positivos del interés personal, el caballero de la virtud llega a reconciliarse con el curso del mundo. Este se percató de que el individualismo y el interés personal no son necesariamente puros principios malos, sino que en la búsqueda del interés personal se sirve al interés de todos... el mundo real “no es tan malo como se veía”, puesto que el interés personal y el individualismo son conceptos dialécticos que también tienen un lugar positivo. Ahora, la virtud es algo con un contenido

⁶²Pérez, “Hegel. “La acción y su fundamento”, 151-152.

sustantivo que se encuentra en el mundo real. La autoconciencia renuncia a la idea de la lucha contra la individualidad y a traer del exterior la virtud del mundo⁶³.

Continuando con nuestra exposición de las acciones, encontramos que Hegel se cuestiona en la sección *el reino animal del espíritu*, sobre la posibilidad de que el individuo asuma, con total independencia de la comunidad, a sus acciones. En un primer momento nos dice que lo anterior es imposible, pues ninguna acción puede ser completamente independiente a *la razón* que impera en una comunidad, sin embargo, este momento del fenómeno del espíritu es muy importante, pues aparecerá un individuo que no sólo será capaz de observar sus acciones, sino que podrá comprenderlas. En otras palabras, encontramos a la autoconciencia individual de manera real en y para sí misma. Nuestro autor afirma que es sólo una comprensión de la *acción*, puesto que no se ofrecen leyes universales y causales de la misma, como lo exigen las ciencias exactas; en este momento sólo podemos tener una analogía entre dos cosas que no están completamente relacionadas, o sea, la acción del individuo autoconsciente y *la razón*, que nos es común, por lo que, sólo podemos comprender dicha *acción*, a través, de una narración, misma que es posible gracias al uso del *lenguaje*, pues cuando nos comunicamos nos es posible comprender las acciones del individuo cuando él nos la cuenta o nos informa sobre las mismas.

Con lo anterior, nos es posible crearnos una expectativa sobre lo que podemos esperar de las acciones del otro, esto por medio del *lenguaje* y la comunicación; lo cual me lleva a tener de antemano un prejuicio, sobre aquello que pudiera esperar sobre el actuar del individuo, pues el lenguaje supone un sinfín de relaciones que *la Razón* presupone, mismos que adoptamos por el simple hecho de aprender a hablar; por lo que, es imposible, esperar una comprensión objetiva de las acciones, pues la conciencia no puede comprender la *acción*, si no es con todas las relaciones que el *lenguaje* presupone. Debido a la inmensa cantidad de relaciones que presupone el *lenguaje*, podríamos decir infinita, la comprensión de la *acción* se da una manera casi contingente, misma que sólo puede ser entendida por medio de un esquema de conceptos, el cual, nos puede ayudar a anticipar el prejuicio con el que se entenderá la acción del individuo. Dicho esquema, se encuentra conformado sólo por concepto, mismos que podemos sintetizar en la forma: objetivo (intencionalidad), medio y resultado. Estos conceptos y la forma en que son esquematizados, nos permiten identificar y

⁶³Stewart, *La unidad*, 345.

hablar de la narración de la *acción* del individuo autoconsciente. Sin embargo, no nos garantiza comprender de inmediato la *acción*, pues la conciencia que narra la *acción* y la que es receptora de la misma, son parte, casi sin darse cuenta, de un proceso *interpretativo*, mismo que exige primero que nada, un esfuerzo por cumplir y entender la *intención* de la acción:

El primer momento corresponde a la intención del agente autoconsciente; por lo tanto, con las palabras “objeto” o “fin”, Hegel quiere decir aquí algo como “objetivo” o “resultado deseado”. Un resultado deseado para la conciencia es una idea o plan que todavía no es real. Ya que cada individuo tiene una capacidad única o talento en sí mismo que puede realizarse sólo a través de la acción, la acción, en cuanto que parte del individuo, debe de comenzar con una intención para ejecutar cierto trabajo que refleja su genio particular. Por ejemplo, nos permitimos suponer que alguien tiene una capacidad oculta para pintar. Esta persona debe, entonces, llegar a tener la intención de pintar, proponérselo y esforzarse para realizar esta capacidad⁶⁴.

Para que el individuo actúe, no basta que tenga el objetivo o la intención de hacerlo, sino que, es necesario saber *cómo* se llevará a cabo esa *acción*, es decir, *el medio*, para pasar de la intención a la realidad efectiva. Lo anterior se logra por medio de una *acción* muy importante que Hegel denomina *obra* (*das Werk*) mismo que, es ya una franca naturaleza humana, la cual, transforma la realidad para llevar a cabo la intención del individuo y su resultado es una expectativa, la cual consiste en que, se espera el cumplimiento de la intención de *la obra*, misma que es en realidad una demanda por dicho cumplimiento de la intención de *la acción*, pues dicha *obra* une las acciones interiores del individuo, con aquellas costumbres asimiladas y compartidas en *el espacio social*, es decir, el individuo obra (actúa) y crea una *realidad efectiva* (*die Wirklichkeit*) que asume completamente, la relación sujeto-objeto; a este poder creador del hombre, que tiene un lugar en *el espacio social*, Hegel lo llama *la cosa misma* (*die Sache*), nuestro autor nos dice:

La conciencia se refleja dentro de sí desde su obra perecedera, y afirma su concepto y su certeza como lo que es y lo que permanece frente a la experiencia de la contingencia de la actividad; de hecho, hace la experiencia de su concepto, en el cual la realidad efectiva es sólo un momento, es algo para ella, no lo en-y-para-sí; hace la experiencia de esa realidad efectiva como momento evanescente, y por eso, vale para ella sólo como ser en general, cuya universalidad es lo mismo que la actividad. Esta unidad es la obra verdadera, es la *Cosa misma*, que se afirma sin más, y es experimentada, aprendida, como lo permanente, independiente de la Cosa que es la

⁶⁴Stewart, *La unidad*, 353.

contingencia de la actividad individual como tal, de las circunstancias, de los medios y de la realidad efectiva⁶⁵.

La *cosa misma*, es el resultado de la *acción* del individuo, siendo así la unidad de los tres conceptos que conformaban el esquema de la acción. En alemán *die Sache*, se puede traducir simplemente como *cosa*, sin embargo, en este punto Hegel entiende por este término *el caso* que se está tratando, es decir, el tema real de la *acción* o los universales que corresponden a la unidad de la *acción*, por ejemplo: corredor, profesor, administrador o filósofo. Es decir, *die Sache*, nos habla del concepto que contempla la *acción* en la realidad efectiva, pues no podríamos entender el concepto profesor, sin la acción real y efectiva de impartir cátedra. Con lo anterior, podemos tener un prejuicio de la comprensión de las acciones, pues el universal profesor, lo debemos entender como el acto de impartir clase, incluso sin estarlo presenciando en ese momento; con lo cual, se abre la posibilidad de comprender la *acción* por medio del lenguaje dentro de la comunidad misma que, nos pone en la realidad humana, cultural, donde las acciones son *el caso*, el tema mismo del individuo que las lleva a cabo; Sergio Pérez nos dice:

Debido a que ello sucede con cada acción singular, el individuo se percibe ahora a sí mismo como la totalidad de sus acciones y busca discriminar en cada de aquéllas lo que “realmente le importa”, su interés, su causa; esto es la “cosa misma”. La cosa misma es la cosa (en nuestro caso es la acción) pero imbuida de subjetividad, es la acción pero penetrada de lo que es importante para el agente reflexivo. Es para el agente lo que tenía que hacer, su *pragma*, su compromiso. Esta experiencia muestra el necesario surgimiento del interés del agente, pues para Hegel ninguna acción efectiva se realiza sin la participación del interés (...) en su acción la conciencia pone en juego la comprensión que tiene de sí misma, pero igualmente la relación que existe entre los principios que han guiado su acción y las consecuencias resultantes y, por último, pone en juego la aplicabilidad de tales principios en el mundo⁶⁶.

No obstante, aunque ya tenemos una *acción* del individuo que tiene auténtica realidad efectiva, todavía es posible el engaño, pues es posible que el individuo finja su acción, es decir, que pretenda llevar a cabo una acción que no es la suya, en un suceso muy semejante a la que el *actor* lleva a cabo en el *teatro*, es decir, la comprensión del individuo es por medio de la acción, pero siempre existe la posibilidad del engaño, lo cual le apartaría de la realidad,

⁶⁵Hegel, *Fenomenología*, §223; 491.

⁶⁶Pérez, “Hegel. “La acción y su fundamento”, 153-154.

hecho que pone al individuo ante necesidad de emitir juicios morales, pues de lo contrario, corre el peligro de alejarse de la realidad:

Entonces, el engaño está esencialmente en la afirmación de que se interesa sólo en la propia actividad por sí misma y que se abstrae de todo interés individual, mientras que, de hecho, está más preocupado por dar la impresión de estar ocupado con un proyecto serio e importante (...) cada individuo no está tan concentrado en el tema mismo sino en su propia actividad y opinión sobre ésta. El objetivo del engaño es conseguir una actitud favorable para nuestra acción y así el reconocimiento social de que se busca un proyecto significativo. Por lo tanto, el tema de toda acción deviene pública en aquello que es subjetivo para el escrutinio público. La acción deja de ser lo hecho por un agente individual, ya que siempre tiene significado para una comunidad más amplia⁶⁷.

Por la posibilidad de error que hemos mencionado, y las implicaciones morales de esto, el individuo que actúa se ve en la necesidad de emitir leyes que le garanticen que las acciones concuerdan con la realidad efectiva, es decir, que los temas de las acciones sean realmente universales. A lo anterior Hegel le llama *la razón legisladora*, donde habiendo aparecido la individualidad que actúa de manera real y efectiva, surge la pregunta sobre la posibilidad de decidir nuestras acciones por medio de leyes, pues ante la existencia de temas universales para identificar las acciones, también debería haber leyes para saber si nuestras acciones son buenas o malas, lo que, nos ayudaría a evitar el engaño del que pueden ser susceptibles las acciones, o por lo menos identificarlo. Aunque en este punto nuestro autor ya tiene en mente un interés moral sobre las acciones, a nosotros nos es muy importante aclarar, que en este primer momento, el criterio moral, tiene que ver con el engaño que ya hemos expuesto, el cual, nos puede llevar entender las acciones de manera equívoca y a alejarnos de la realidad efectiva; para evitar lo anterior surge, precisamente la necesidad de *la razón legislador*, la cual, ve la posibilidad de guiar las acciones del individuo por medio de una ley, misma que, permitirá que el individuo decida sus acciones, a través, de una fórmula lógica.

Lo anterior implica el emitir un juicio moral para analizarlo y determinar si se puede convertir en ley. Ese análisis se puede llevar a cabo por medio del *lenguaje*, el cual, podemos entender como todo aquello que se entiende en la interacción entre individuos que intercambian acciones. El *lenguaje* nos permite entender la proposición que enuncia el juicio

⁶⁷Stewart, *La unidad*, 358.

moral que se analiza y poder saber si puede llegar a ser una ley universal. A esta capacidad de analizar los juicios morales, Hegel los llama la *sana razón*, nuestro autor nos dice:

La autoconciencia, al saberse como momento del ser- para-sí de esta substancia, expresa entonces la existencia de la ley dentro de ella de tal manera que la *sana razón*, sabe inmediatamente lo que es justo y bueno. Tan inmediatamente como lo sabe vale también, igual de inmediatamente, a sus ojos, y ella dice inmediatamente: esto es justo y bueno. Y por cierto, esto, son leyes determinadas, es Cosa misma cumplida y llena de contenido⁶⁸.

El primer juicio moral que la *Sana razón* examinará será: “todos deberían decir la verdad”; este juicio no nos dice mucho, lo cual, dificulta su comprensión y dificulta su análisis. Hegel sostiene en dicha proposición no podemos encontrar un sentido completo hecho que, nos obliga a tener por lo menos un supuesto para ayudarnos a comprenderla, por ejemplo, suponemos el conocimiento de la verdad; lo cual, no se encuentra dicho en la proposición. Además, si supiéramos la verdad, deberíamos decirla, lo cual, no nos pone frente a una ley, sino, frente a una condicional.

El segundo juicio que analiza Hegel es “amar al prójimo como a mí mismo”; de igual manera, éste juicio no nos aporta mucho, y nos obliga a muchos supuestos; pues no nos dice en que consiste amar al prójimo o si es verdad que el individuo es capaz de amarse a sí mismo. Nuestro autor afirma que podríamos entender por amar, el ayudar al prójimo y para poder ayudar a alguien debemos saber qué es lo que necesita aquél al que deseamos ayudar, por lo que tenemos, de nueva cuenta, un juicio condicional, ya que, si supiéramos lo que necesita, deberíamos ayudarlo.

En los dos casos anteriores, nos topamos con una concepción del *lenguaje* que presupone la ley moral que se está intentando legitimar, pues el condicional sólo se soluciona si tenemos el esquema completo de dicha ley y esto nos lleva a actuar; que se diera lo anterior, explicaría o legitimaría la *acción* del individuo:

En cuanto que no tienen contenido determinado, lo más que estos mandatos pueden tener, es consistencia interna. Entonces, ya no esperamos que la razón sea capaz de producir para nosotros leyes determinadas con un contenido específico, sino que nos ayude a probar la verdad de ciertas leyes (...) al final abandonamos la universalidad en el contenido de las máximas

⁶⁸Hegel, *Fenomenología*, §229; 503.

morales y tratamos de preservarla en su forma. El trabajo de la autoconciencia se convierte solamente en examinar las leyes morales en cuanto su consistencia⁶⁹.

De manera inmediata, Hegel comienza a estudiar otro momento del fenómeno del espíritu que llama *la razón examinadora de leyes*, donde nos explica que si se pudiera examinar la universalidad de la ley, esto sería precisamente, lo que justificaría a dicha ley. Lo anterior significa que si una institución pudiera proponer leyes basadas en la universalidad, más no por el caso (la *acción* de individuo), sino, leyes que se pudieran justificar universalmente y que no dieran oportunidad de que existiera algún equívoco en su aplicación particular. Nuestro autor, explicando a este respecto la ley de *la propiedad*, nos dice:

Por esta razón, esta práctica de examinar no llega muy lejos; precisamente la pauta, en tanto que es la tautología y es indiferente frente al contenido, lo mismo escoge dentro de sí este contenido. –Está la cuestión de si debe ser ley en y para sí el que haya *propiedad*; en y para sí, no por la utilidad que pueda tener otros fines; la esencialidad ética consiste precisamente en que la ley sea igual sólo a sí misma, y que por esta seipseigualdad, entonces, se halle fundamentada en su propia esencia, no sea algo condicionado. La propiedad, en y para sí, no se contradice; es una determinidad aislada, o puesta igual sólo a sí misma. La no –propiedad, el que no haya un dueño de las cosas, o la comunidad de bienes, tampoco se contradice en nada. El que algo no pertenezca a nadie, o pertenezca al primero que tenga a bien apropiarse de ello, o a todos conjuntamente, y a cada uno según sus necesidades, o por partes iguales, es una determinidad simple, un pensamiento formal, igual que su contrario, la propiedad. Desde luego, si se considera la cosa sin dueño como forzosamente objeto de las necesidades, entonces es forzoso que se convierta en posesión de algún individuo singular; y sería contradictorio, antes bien, convertir la libertad de la cosa en ley⁷⁰.

Ante el tema de la *propiedad*, Hegel se topa ante el problema de si ésta es justa o no; nuestro autor nos dice que con la simple idea de *propiedad* como un derecho emitido por una institución, se tiene la justificación para poder evaluar su justicia como ley universal, pues no se necesitan más elementos, si al contrario, negamos la propiedad no podríamos saber qué es lo justo para todos y tendríamos que saber, ahora, qué es sólo lo necesario para todos como derecho. Para Hegel resulta problemático emitir leyes de esta manera, debido a que, no se puede aplicar la ley justa de propiedad, sin negarla en su aplicación particular, en otras

⁶⁹Stewart, *La unidad*, 366.

⁷⁰Hegel, *Fenomenología*, §223; 511.

palabras, la ley se debería aplicar universalmente, pero en realidad, sólo se puede y se debe aplicar particularmente, por lo que, no se puede comprender, ni aplicar la ley por sí misma, pues ésta sólo se comprende por el caso específico.

De esta forma sólo podemos tener casos específicos para la aplicación de la ley, lo cual, resulta contradictorio a la intención de tener leyes que se apliquen universalmente y, por ende, impide el fin de dicha ley, es decir, su aplicación. Por lo anterior, debemos encontrar una ley para todos los casos hecho que rechaza Hegel, pues de la ley sólo tiene realidad efectiva en su aplicación, la cual, se puede y debe discutir para saber si fue justa o injusta. Así, la idea de tener una ley que se sostenga por sí misma desaparece porque sólo tengo la aplicación de dicha ley. Una vez dicho esto, podemos afirmar junto con Hegel, que el individuo sí sabe la regla pero no la aplica, así realmente carece del conocimiento de dicha ley y sólo aquél individuo que logre aplicar la ley es el que la conoce. Dicho conocimiento sólo es posible a través de una autoformación integral (*die Bildung*) del individuo, es decir, conocer y aplicar las leyes, no es algo inmediato, sino que necesita que el individuo se auto cultive en todas aquellas circunstancias que le son comunes a todos los hombres por medio de *la razón* misma que Jon Stewart explica la siguiente forma:

La dialéctica de la “Razón” muestra los diversos intentos de presentar el informe comunal de la Noción sujeto-objeto, validado a través de la consecuencia de una integración satisfactoria del individuo en el todo social. Por eso, los términos de la dialéctica siempre implican grados más grandes o más pequeños de alienación o identificación del individuo con la comunidad. Sólo cuando el individuo está integrado en la comunidad de un modo libre, satisfactorio y significativo puede decirse que es válido el resultado de su determinación comunitaria y no basado en instituciones injustas o pretensiones de poder. Por lo tanto, el capítulo de la “Razón” puede ser interpretado como habiendo cumplido un papel en el relato del desarrollo de la Noción que hemos seguido. Para que los términos de “alienación” e “integración” tengan sentido, en primer lugar, debe haber ya algún tipo de comunidad o escenario compartido de creencias que conformen el contexto en el cual uno puede reaccionar cuando está alienado y con el cual uno se identifica cuando está bien integrado. En otras palabras, para estar alienado, primero, se debe haber internalizado ciertas creencias o costumbres de las cuales se siente alienado⁷¹.

⁷¹Stewart, *La unidad*, 372-373.

Con el final del capítulo *la razón*, se hace patente una distinción muy importante en el pensamiento hegeliano, a saber: la distinción entre moralidad (*die Moralität*) y eticidad (*die Sittlichkeit*). La primera implica un conocimiento conceptual de los juicios morales emitidos por el individuo autoconsciente, mientras que la segunda, es el resultado de conocer todas las relaciones morales que se dan en comunidad y en la totalidad del entorno cultural. Es precisamente en este punto donde Hegel argumenta el paso al *espíritu*, pues para estudiar el *mundo ético* se deben de analizar, no sólo las relaciones que son comunes entre individuos en la comunidad, sino, además se debe estudiar los aspectos históricos que estos implican, donde las acciones que tienen lugar en la vida cotidiana será la verdad efectiva, a este respecto Terry Pinkard nos dice:

La idea de una unión del punto de vista personal e impersonal, que apuntan el kantismo y el individualismo moderno juntos, comenzó a parecer con el momento de la conciencia de la “razón” como una especie de “método universal” mediante el cual se podía juzgar cualquier conflicto. El proyecto de la vida moderna parecía incapaz de justificarse en sus propios términos. Peor aún, existía, especialmente para la generación de Hegel, la persistente duda de que no sólo el proyecto de vida moderno podría no tener éxito, sino que también existía una clara alternativa teórica al mismo, que, aunque en sí misma era “dogmática” parecía carecer de muchos de los problemas de la vida moderna. Ésta era la alternativa griega, que aunque no pudiera lograrse en el contexto de la vida moderna, sin embargo mostraba cómo sería una versión exitosa del proyecto de unir los dos puntos de vista⁷².

En este punto de nuestro estudio de la idea de *acción* en *la Fenomenología* de Hegel, donde nuestro autor ha expuesto todas las formas de la conciencia existentes desde la aparición de la *certeza sensible* hasta el momento de *la razón*, esto habiendo partiendo desde la conciencia, de que, existe el *espíritu absoluto*; pensamos que es importante iniciar a hacer algunas consideraciones que inicien a apuntalar nuestro interés de estudiar a *la ópera* como una forma del arte que Hegel estudiará en su *Estética*. Pensamos que lo anterior es importante puesto que, el siguiente paso que dará Hegel en *la Fenomenología* es desarrollar su idea de *espíritu*, donde necesitará hablar de las acciones de la conciencia siempre en función de una comunidad concreta que haya tenido realidad efectiva en la historia, por lo que, este momento es inmejorable para iniciar a relacionar y concretizar el desarrollo filosófico hegeliano, con la idea de ópera. Habiendo realizado lo antes dicho, continuaremos nuestro estudio de las

⁷²Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 134, (traducción propia).

acciones hasta llegar a la noción de espíritu absoluto con el que nuestro autor concluye su obra.

A nosotros nos parece fundamental rescatar el carácter científicista de *la Fenomenología*, así nuestra exégesis no pierde el estatus ontológico que Hegel le otorga al desarrollo del fenómeno del espíritu, además, tener una conciencia clara de la propuesta científicista hegeliana nos permite no caer en la posibilidad de afirmar que *la Fenomenología* sea solo una propuesta epistemológica. El científicismo⁷³ permite poder hablar del fenómeno del espíritu a cabalidad, pues estando conscientes de su realidad efectiva, podemos entender el proceso que lo ha constituido mismo que; a partir de nuestro estudio de la obra de Hegel, pensamos que, dicho fenómeno se ha constituido gracias a las acciones de la conciencia. Así mismo, pensamos que en la exégesis que se presenta, no es equivocado usar los términos *conciencia e individuo* casi como sinónimos, pues describir dicha exégesis, sólo es posible porque se tiene presente el argumento científicista; además, las acciones, al final de cuentas se llevan a cabo en ambos ámbitos, es decir, tanto en el universal como en el particular.

Para estudiar cualquier forma de la conciencia, en específico el arte y la ópera dentro de la filosofía hegeliana, siempre debemos tener presente que una acción es una negación de la conciencia, la cual, convierte el mundo natural en cultural, en una realidad espiritual; esto a través de un concepto que funge como una realidad que media entre el sujeto y el mundo. Esta realidad conceptual tiene exterioridad misma que se manifiesta en forma histórica y social; es decir, para poder entender un concepto debemos comprender todos los conceptos que se relacionan con el primero, lo cual, se puede constatar en su realidad efectiva, siendo ésta externa a la interioridad de la conciencia. Por esta razón se justifica el hacer una exégesis de la idea de *acción* para identificar al *arte* en *la Fenomenología*, pues cada *acción* que se presenta es un momento del fenómeno del espíritu que tiene realidad efectiva o histórica y *el arte* será uno de estos mismo que, gozará de la misma importancia y relevancia de cualquier otro momento de la conciencia.

Estrictamente hablando una primera *acción*, la encontramos en la sección de *la percepción*, esto cuando podemos percibir la unidad del objeto, es decir, una primera negación de conciencia que se sitúa como una realidad completamente humana; Sin embargo,

⁷³ Véase nota 1.

todavía no puede ser tratada como una *acción* con connotación moral o ética, pues ésta, todavía no tiene realidad efectiva, es decir, todavía no tiene exterioridad en el *espacio social*.

La idea de *fuerza*, nos resulta importante porque es la que introduce, de manera patente, la dialéctica entre universal y particular, aunque esta dialéctica es un *Leitmotiv* en la filosofía de Hegel, aquí se pone sobre la mesa la necesidad de explicar todo con leyes universales para que exista la verdad.

En la *autoconciencia* encontramos varias acciones muy importantes para nuestro estudio, primero que nada, al entablar la relación sujeto-objeto con otro sujeto, lo cual, nos pone ante la necesidad de suponer la exterioridad de la conciencia y dota de una fuerza contundente al argumento sobre que la realidad efectiva de la conciencia es social e histórica; con lo que se pierde, en la filosofía hegeliana la posibilidad del solipsismo, ya que siempre las acciones de la conciencia cuentan con exterioridad, hecho que permite que puedan ser observadas por el otro. Así, con la sección *dominación y servidumbre*, aparece un argumento de suma importancia, el cual, consiste en el hecho de afirmar que el individuo sólo puede ser conocido y reconocido por medio de sus acciones mismas que, pueden llamarse *trabajo (bearbeiten)*. Este término en alemán puede ser traducido de manera muy literal como un *quehacer*, el cual, es el que al final de cuentas constituye el mundo espiritual, ya que, los productos del trabajo humano irán consolidando, en la exterioridad, el mundo cultural, el cual, nos habla ya de un mundo común a todos los integrantes de una comunidad mismo que, puede ser conocido por cualquier individuo gracias a que existe el *lenguaje*. Por último, en la *autoconciencia* encontramos que, gracias a *la conciencia escéptica*, podemos ser conscientes, de que, las acciones con una finalidad religiosa, son comunes (universales) a toda la comunidad; lo cual, permite afirmar contundentemente, a la comunidad como un *espacio social* compuesto por individuos autoconscientes que actúan.

En la sección *la razón* es claro que Hegel afirma que la comunidad se encuentra unida por el pensamiento, y su principal preocupación es producir leyes universales, las cuales, en un primer momento son observables; lo cual, nos pone ante el reto de entablar una relación directa entre la ley universal y los casos particulares. Con la *fisiognomía y frenología*, volvemos a encontrar una importancia capital de las acciones, pues en la necesidad de observar al individuo, Hegel propone que sólo se puedan observar las acciones de dicho individuo; y éstas sólo pueden encontrarse en la exterioridad como realidad efectiva. Ahora

el reto es encontrar la manera de generar leyes universales, a partir, de acciones particulares. Una opción para lograr observar dichas acciones, es *la repetición*, es decir, se propone que la inducción sea el método para observar las acciones, sin embargo, esto sólo nos permite darnos cuenta de la manera como un individuo podría o debería actuar, mas no de su *acción* efectivamente real. En otras palabras, con este método, sólo podemos observar las tendencias de la *acción* del individuo, pero no la *acción* concreta que, como ya se dijo, es la única forma de observar y conocer al individuo autoconsciente. Ante esta dificultad, Hegel observa que la *fisiognomía* como una opción para poder observar al individuo, sin embargo, casi de inmediato esto es rechazado por nuestro autor, pues con los rasgos exteriores de los sujetos es imposible conocer la interioridad del individuo, es decir, su pensamiento. Para puntualizar esta problemática, Hegel hace una distinción entre los términos alemanes *das Werk* y *die Handlung*; afirmando que las acciones que debemos observar son la *die Handlung*, las cuales tienen un lugar en el *espacio social* y son susceptibles de ser juzgadas moralmente dentro de la comunidad que Hegel llama *estado*, el cual, es propio del mundo espiritual.

A partir de ahora las acciones deben ser entendidas en su dialéctica universal-particular, esto significa que el individuo actúa porque está en comunidad y porque es un individuo autoconsciente. Dicha dialéctica es lo que Hegel llama *eticidad*, la cual, nos permite observar qué tan libres son las acciones del individuo con respecto a la comunidad, fenómeno que corresponde a la realidad del mundo espiritual.

Así, para que una *acción* sea ética en la filosofía hegeliana, es necesario que el individuo asuma las normas de la comunidad, y libremente decida actuar conforme a ellas. Aquí un punto preponderante, es que, la *acción* debe tener realidad efectiva, no sólo constituirse en el conocimiento de leyes formales. A este momento Hegel lo llama *la conciencia trastornada* y es de especial importancia para nosotros, pues dicha conciencia al no poder actuar conforme su posición crítica ante las costumbres de la comunidad, necesita imitar dichas costumbres, es decir, finge, *actúa* su propia acción en función de la costumbre universal para no ser rechazado, pero esto le cuesta el darse cuenta que se está constituyendo en un engaño, el cual, es el preámbulo para entender la actuación que se lleva a cabo en el *teatro* por parte del *actor* al interpretar un personaje enfrente de una audiencia. Dicho actor finge, es decir, repite una acción y la audiencia entiende este engaño porque comprende el contexto universal que arroja la *acción* de la actuación. Precisamente porque comprendemos

la *acción* que se lleva a cabo en el *teatro*, consiste en que, comprendemos que el que lleva a cabo la acción es el actor y no el personaje que éste finge ser.

Por último, En *el reino animal del espíritu* encontramos a la autoconciencia en y para sí, pues parece que podemos actuar de manera completamente libre, es decir, que el individuo actúe sin tomar en cuenta a la comunidad, sin embargo, esta posibilidad sólo se queda en la simple posibilidad de formularnos una expectativa de lo que la *acción* del individuo autoconsciente podría ser. Lo anterior nos permite entender lo que Hegel llama *la cosa misma (die Sache)*, el tema de la *acción*, con lo que somos capaces de identificar la *acción* en la realidad efectiva y todas las relaciones que ésta guarda con la comunidad y con la totalidad del mundo espiritual. Este *die Sache* es la realidad verdadera de la *acción (die Wirklichkeit)*, pues es un producto de la razón humana misma que, podemos entender universalmente. Es por esta razón que *die Sache* nos ayuda a comprender el rol de un *actor* en el *teatro*, pues dicho actor interpreta a Rodolfo en la *Bohème* y el auditorio entiende el tema, el caso de la acción, en una realidad efectiva que podemos llamar, por el momento, interpretación artística. Continuando con nuestro estudio de la idea de *acción* debemos decir que, Hegel, al inicio del capítulo más extenso de *la Fenomenología, el espíritu (der Geist)*, nos explica que en *la razón* ya podemos hablar de la existencia de la comunidad, la cual, aparece en una idea que sólo es explícita mediante un ritual (una *acción*), más no en la idea misma. Lo anterior significa que, la comunidad de la que se habla en *la razón* no tiene conciencia de sí misma como comunidad existente, pues sólo contamos con una representación (*Vorstellung*) de la idea de comunidad, pero no contamos un concepto, una acción, que nos brinde objetividad sobre dicha comunidad (*Darstellung*). En *el espíritu* una tesis central, es que, el concepto sobre la comunidad nos ofrece la realidad efectiva (*die Wirklichkeit*) de la comunidad, la cual, constituye el *mundo ético (die Sittlichkeit)* mismo que, encuentra su objetividad en la historia, es decir, en situaciones sociales que podemos encontrar en el transcurrir temporal del desarrollo de los pueblos, a este respecto Hegel nos dice:

Ya se ha designado su esencia espiritual como la substancia ética; pero el espíritu es la efectiva realidad ética. Es el sí-mismo de la conciencia efectivamente real, a la que él se enfrenta, o que, más bien, viene a ponerse enfrente como mundo objetual efectivo que, sin embargo, ha perdido para el sí - mismo todo significado de algo extraño, del mismo modo que el sí - mismo ha perdido todo significado de un ser-para-sí separado de ese mundo, dependiendo o independientemente de él. Substancia y esencia universal permanente, igual a sí misma: él, el

espíritu, es el fundamento y punto de partida, no quebrantado ni disuelto, de la actividad de todos, así como su fin y meta en cuanto lo en-sí pensado de toda autoconciencia. – Esta subsistencia es, asimismo, la obra universal que se engendra por la actividad de todos y cada uno como la unidad e igualdad de ellos, pues ella es el ser-para-sí, el sí –mismo, la actividad⁷⁴. Este mundo espiritual que tiene su realidad efectiva en la historia lo que nos ofrece como verdaderamente objetivo son las *leyes humanas* (objetivas), las cuales, son cumplidas de manera consciente dentro de la comunidad ética, son las leyes de la institución y son acatadas sin cuestionar su justicia, simplemente son; y son asumidas por los integrantes del pueblo. También se tienen *leyes divinas* (subjetivas) las cuales de manera inmediata, no consciente, pueden ser acatadas o no, pues el individuo se pregunta por la justicia de la misma y pone en tela de juicio la legitimidad de su cumplimiento:

Para Hegel, la historia está caracterizada por el movimiento dinámico dialéctico de la libertad objetiva y subjetiva. Por “libertad subjetiva”, Hegel se refiere a la concepción del sujeto que le permite verse a sí mismo como un individuo aparte de la comunidad y a disentir del todo cuando sea necesario (...) “libertad objetiva” es simplemente la identificación del individuo con la totalidad social con respecto a la religión, costumbres, etc⁷⁵.

Cuando Hegel introduce la figura del *espíritu verdadero*, nos dice que el *mundo ético*, propiamente hablando, aparece en Grecia, pues sólo allí la ley objetiva y la subjetiva se constituyeron en una relación armónica entre ambas, así el *estado*, el *derecho* y la *familia*; conformaron el *mundo ético* como un todo. De esta forma el *estado* y el *derecho* deben ver por la familia y por la sociedad, al mismo tiempo que, la familia forma parte de la sociedad y debe de procurar y preocuparse por el bienestar del *estado*, Hegel nos explica de la siguiente manera éste momento tan importante del fenómeno del espíritu:

A este espíritu puede denominárselo la ley humana, porque es esencialmente en la forma de la efectividad consciente de ella misma. En la forma de la universalidad, es la ley consabida y *el ethos* presente; en la forma de la singularidad, es la certeza efectiva de sí misma dentro del individuo como tal, y la certeza de sí en cuanto individualidad simple lo es el espíritu en cuanto gobierno; su verdad es la vigencia manifiesta y abierta a plena luz; una existencia que, para la certeza inmediata, entra en la forma de algo que está ahí dejando a su libertad. Pero a esta potencia ética y apertura pública se les enfrenta otra potencia, la ley divina. Pues el poder estatal ético, en cuanto movimiento de la actividad consciente de sí, tiene su oposición en la esencia

⁷⁴Hegel, *Fenomenología*, §239; 523.

⁷⁵Stewart, *La unidad*, 384.

simple e inmediata de la eticidad; en cuanto universalidad efectivamente real, tal poder es una violencia contra el ser-para-sí individual; y en cuanto realidad efectiva como tal, tiene en la esencia interna otra cosa más, distinta de lo que él es (...) la cosa pública es esa substancia en cuanto actividad efectivamente real consciente de sí, el otro lado tendrá la forma de la substancia inmediata o que es. Ésta es, así, por un lado, el concepto interno o la posibilidad universal de la eticidad como tal, pero, por otro lado, tienen igualmente en ella el momento de la autoconciencia. Este momento, que expresa la eticidad en este elemento de la inmediatez o del ser, o bien, que es una conciencia inmediata de sí tanto como esencia cuanto como este sí –mismo dentro de otro, es decir, que es una comunidad ética natural: este momento es la familia. La cual, en cuanto concepto carente de conciencia y todavía interior, se halla enfrentada a su realidad efectiva consciente de sí; en cuanto elemento de la realidad efectiva del pueblo, se halla enfrentada al pueblo mismo; en cuanto ser ético inmediato, a la eticidad que se forma y se conserva por medio del trabajo para lo universal, frente al espíritu universal⁷⁶.

La *ley natural* y la *ley divina* dependen una de la otra, coexisten en una armonía que puede ser observada en la historia a través de las acciones autoconscientes e inconscientes hechas por parte de ambos elementos de esta codependencia, Terry Pinkard nos dice respecto del espíritu en el mundo griego:

En un punto de vista ampliamente compartido en la época de Hegel, los antiguos griegos tenían, al menos durante un período muy breve de su historia, una forma de vida en la que “la forma en que se hacen las cosas” (*Sittlichkeit*) funcionaba para producir una armonía plena, orden social no alienado y auto comprensión que, dado que fue coherente con el haber alcanzado los más altos logros en el arte y la filosofía (...) en cierto modo, la forma de vida griega es la forma “natural” de comprender la naturaleza o el espíritu como “espacio social” (...) los griegos expresaron esto en una comprensión rígida de los roles sociales: los hombres hacen una cosa, las mujeres otra; los gobernantes hacen una cosa, los súbditos otra; los amos hacen una cosa, los esclavos otra; así es el mundo y, si el mundo social ha de funcionar correctamente, no puede ser diferente⁷⁷.

Para Hegel *el espíritu verdadero* se da en Grecia, pues era la comunidad más unida, lo cual, significa que en la Grecia clásica, se originó un *mundo ético* que estaba constituido por costumbres compartidas mismas que, los identificaban de otros pueblos por lo que, las cuidaban con gran celo, por ejemplo, cuando se consumaban las conquistas griegas, se debía

⁷⁶Hegel, *Fenomenología*, §243-244; 530-532.

⁷⁷Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 136, (traducción propia).

de tener cuidado, de que, las costumbres de los conquistados no se mezclaran con las griegas, por tal razón, no es exagerado pensar que en la mentalidad griega, sólo existía Grecia y el mundo. De esta forma las costumbres no se ponen en duda y aparecen como algo inmediato, algo no reflexivo que está basado solo en la fraternidad.

Como ya hemos dicho, el análisis de Hegel se centra en cómo aparecen las costumbres mencionadas en la *ley divina*; y estas las compara con la *ley humana* para comprender el sitio de cada individuo dentro de *espacio social*. En primer lugar, en cuanto a *la ley divina*, nuestro autor nos dice que la fraternidad entre los hombres es la que proporciona a la comunidad griega su unidad, misma que podemos localizar, principalmente, dentro de la *familia griega*, la cual, constituye la base de la comunidad, ya que, la *ley divina* es sólo supuesta en las costumbres y las obligaciones de los individuos hecho que, produce una armonía no reflexiva que permite que la comunidad se identifique en algo como el amor espontaneo que es propio del núcleo familiar griego. Los aportes de la *ley divina* son tan importantes para la comunidad que, *la ley del hombre*, la cual, es explícita (escrita), debe de entablar y mantener una relación recíproca con la primera, es decir, *la ley del hombre* debe procurar a la familia para que ésta pueda seguir siendo en un momento donde surge el amor y la fraternidad que proveen a la familia de su unidad. Lo anterior nos indica que la aplicación de ambas leyes es irreflexiva, pues esta se tiene que llevar a acabo necesariamente, ya que, no se comprendería que existieran leyes que no supusieran su propia aplicación, en otras palabras, nuestro autor no entendería leyes que no llevarán a los hombres a la *acción*, Hegel nos dice: “puesto que la eticidad es el espíritu en su verdad inmediata, los lados en los que su conciencia se disocia caen también en esta forma de inmediatez, y la singularidad pasa a esta negatividad abstracta que ella, sin consuelo ni reconciliación en sí misma, tiene que acoger esencialmente por una acción efectiva y externa”⁷⁸.

Cuando observamos la aplicación de las leyes, nos damos cuenta que es común que los casos particulares no se adecuen del todo al universal de la ley, sin embargo, esto no resulta problemático, pues precisamente por ser ley, su aplicación no debería de caer en la posibilidad de contingencia. Por lo anterior, nuestro autor nos dice que no podemos saber realmente si la aplicación de la ley es realmente justa, sin embargo, lo que si podemos saber, es que, ambas leyes se encuentran escritas, Stewart nos explica: “debido a que las leyes y

⁷⁸Hegel, *Fenomenología*, §244; 535.

prácticas de la *polis*, son actuales y concretas, son conscientemente reconocidas por los ciudadanos. Siendo públicas y explícitas, las leyes están al nivel de la autoconciencia en general, mientras que la nación es concebida como una autoconciencia compuesta de conciencias individuales”⁷⁹.

Como sólo podemos conocer objetivamente la *ley del hombre*, Hegel hace un análisis de la familia griega; encontrando tres figuras importantes, a saber: *los esposos, padre e hijo y hermanos*. La primera es una relación que se funda en el *deseo* de ambos cónyuges, por lo que el reconocimiento como autoconciencias de uno hacia el otro no puede darse, pues solo se ve al otro como un objeto de mi deseo. En la segunda, de igual manera no podemos hablar de reconocimiento entre autoconciencias, pues en esta relación se funda en la dependencia de uno hacia el otro. Es así que, solo en la tercera figura donde podemos encontrar el reconocimiento deseado, pues los hermanos se pueden observar como sujetos iguales los cuales entablan una relación humana simple. De esta forma, nuestro autor nos dice que lo constituyente o la *ley* de la familia no es amor, sino, más bien el reconocimiento que se da entre los integrantes de las familia, mismos que se encuentran unidos por los lazos sanguíneos, los cuales son, definitivamente irreflexivos: “La familia es la institución en la que se realizan y llevan a cabo más supuestos sobre el carácter natural o inmediato de los individuos de la comunidad”⁸⁰. Lo anterior solo lo podemos observar efectivamente, a través, de las acciones de los miembros de la familia; en este caso, Hegel fija su atención en los *ritos funerarios* que llevan a cabo las familias para honrar y reconocer a sus integrantes, pues a las familias les resultan inconcebible no reconocer las acciones o el legado que dejaron los miembros de los familiares. Es importante no olvidar, que las prácticas funerarias en las que realmente se da el reconocimiento son aquellas en las que los hermanos se brindan honores entre ellos:

Hegel identifica al entierro de los muertos como la manifestación perfecta de la ley divina o el deber esencial de la familia. Para Hegel, el principio ético de la familia no es el amor, sino más bien lo concerniente al final de las acciones de la persona en relación a la familia como una totalidad. Las obras y las acciones de una persona son interpretadas como sus obras y acciones

⁷⁹Stewart, *La unidad*, 187.

⁸⁰Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 139, (traducción propia).

en cuanto que miembro de una familia. Por lo tanto, las obras de los muertos son apropiadas y ensalzadas por la familia⁸¹.

El *mundo ético* griego, al mantener una unidad tan grande entre *la ley divina y la ley humana*, genera un modelo de comunidad que casi es incomprensible que haya colapsado y desaparecido del mundo; la razón de esto, es que, cuando estas dos leyes entran en conflicto, se vuelve problemática dicha relación de dependencia y esto trae consigo la desaparición del pueblo, pues se desarticula la unión entre *familia y estado*. Lo anterior, provoca que, los individuos no sigan más las leyes del *estado*, generando un caos entre las leyes *humanas* y las acciones de los individuos. Hegel al explicar la razón del colapso el *mundo ético*, encuentra que precisamente *la acción ética (die sittliche Handlung)* es la causante de dicha crisis, pues pone a los griegos ante una paradoja que nuestro autor localiza en el trabajo dramático de Sófocles llamado *Antígona*, donde la protagonista al revelarse a *la ley divina*, al desafiar las acciones de Creonte relativas al entierro de su hermano, causa una paradoja en el orden ético de la vida griega que provoca que Antígona y el hijo de Creonte decidan, trágicamente, suicidarse⁸². Este final trágico de *Antígona* de Sófocles, acaba con todo el *mundo ético* griego, debido a que, ya no se cuidó la unidad familiar de Grecia, y esto provocó que la comunidad que había logrado una unidad sin precedentes en la historia se dividiera y pereciera. Aunque se podría objetar que es inverosímil que una tragedia teatral provocara esto, lo que, Hegel quiere argumentar en este punto, es que, *Antígona*, es sólo un ejemplo de la posibilidad de separar *la ley divina de la ley humana*, circunstancia que antes era impensable para los griegos y; ante esta posibilidad, Grecia renunció a la unidad que caracterizó su mundo y con esto su espíritu se debilitó. A esta posibilidad de actuar separando las *leyes humanas y las divinas*, Hegel le llama *acción ética*, misma que explica de la siguiente forma:

La acción ética tiene en ella el momento del delito, porque no asume la distribución natural de las dos leyes en dos sexos, sino que, más bien, permanece como la orientación no escindida hacia la ley, dentro de la inmediatez natural, y en cuanto obrar, convierte esta unilateralidad en la culpa de asir solamente uno de los lados de la esencia y comportarse negativamente frente al otro, esto es infringirlo. Hacia dónde caen dentro de la vida después de modo más determinado; de manera inmediata, lo que es evidente es que no es este individuo singular

⁸¹Stewart, *La unidad*, 187.

⁸²Cfr. Sófocles. *Áyax, Las tranquinas, Antígona, Edipo rey* (Madrid: Alianza editorial, 2017), 185-246.

quien actúa y es culpable; pues él, en cuanto este sí-mismo, es solo la sombra irreal, o es solo como sí -mis-o universal, y la individualidad es, puramente, el momento formal del obrar en general y el contenido es las leyes y las costumbres, y de manera determinada, para el individuo singular, las de su estamento; él es la substancia en cuanto género que, por medio de su determinación, se convierte, ciertamente, en especie, pero la especie sigue siendo a la vez lo universal del género⁸³.

Aunque Hegel utiliza a *Antígona* como un ejemplo teatral para explicar el origen de *la acción ética*; dicha acción debe de ser efectuada por un individuo específico, el cual, enseña con su ejemplo de vida a actuar éticamente a los individuos de la comunidad griega, si no, no podríamos entender la desaparición efectiva de la comunidad griega. Nuestro autor en sus *Lecciones sobre Historia de la Filosofía* nos dice que este individuo que actúa éticamente es el gran filósofo ateniense Sócrates:

En la conciencia general, en el espíritu del pueblo de que este individuo forma parte, vemos la moralidad trocarse en ethos, y a la cabeza de este cambio, como la conciencia de él, aparece la figura de Sócrates. El Espíritu del Mundo inicia así una conversión, que más tarde llevará a cabo un modo completo (...) El Estado ha perdido su fuerza que consistía en la continuidad del espíritu general, no interrumpida por los individuos, de tal modo que la conciencia individual no conocía otro contenido ni otra esencia que los de la ley. Las costumbres han perdido su inmovible firmeza, desde el momento en que existe la perspectiva de que cada hombre se cree sus máximas especiales de vida. Decir que el individuo debe cuidar de su propia moralidad, vale tanto como decir que se convierte en un individuo ético: cesan las costumbres públicas y, al mismo tiempo, aparece el ethos: ambos fenómenos se condicionan y complementan⁸⁴.

Con la *acción* individual de Sócrates⁸⁵ se rompe la armonía de la vida ética griega y ésta se vuelve conflictiva, pues al romperse la unidad de la comunidad existe la posibilidad, de que, existan otras formas de actuar y con dicha diversidad podemos tener conciencia del conflicto que existe dentro de la comunidad, por lo que la unidad de ésta disminuye paulatinamente.

⁸³Hegel, *Fenomenología*, §254; 553-555.

⁸⁴G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (Madrid: Alianza Ensayo, 2004), 61-62.

⁸⁵ Algunos elementos de nuestra investigación acerca de la importancia de la figura de Sócrates en el pensamiento hegeliano se publicaron en: Luis Guerrero y Moisés Moreno, “La lectura de Hegel del método socrático en *Las Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*”, *Ars Brevis*, [en línea], núm. 26, p. 92-115, <https://raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/388404>.

Como resultado, del debilitamiento de la comunidad griega es la paulatina pérdida de la fraternidad entre los integrantes de la *polis*, lo que, implica que exista una falta de interés por la unidad con el otro; ahora el interés hacia el otro se torna distinto, la inmediatez desaparece, pues lo que ahora es la prioridad; es la posibilidad de heredar los bienes de la familia, es decir nos interesa los derechos que tenemos como ciudadanos y ya no la forma de vivir de la comunidad, Stewart nos dice:

Fue la ley divina, lo femenino, lo inmediato, lo particular, lo que a través de su acto comenzó el conflicto con la comunidad, el universal. Esta inmediatez, la familia, se mostró como contradictoria debido a su conflicto con la mediación autoconsciente, la comunidad, con la cual estaba esencialmente ligada. Ahora que la armonía de la comunidad está disuelta y la inmediatez ha sido superada, una nueva forma aparece: individuos mediados. La comunidad ahora “se ha desperdiciado en una serie de puntos”, cada uno en posesión de sus propios derechos y obligaciones; este es el estado de la ley romana⁸⁶.

El paso al *estado jurídico* que, sin duda podemos identificar con el Imperio Romano, se caracteriza principalmente en que a diferencia de la unidad griega, Roma tenía por costumbre incluir a todos los pueblos que eran conquistados por el Imperio, otorgándoles los derechos propios de todos los romanos, al mismo tiempo que les imponía obligaciones, la más importante de ellas era, claro está, pagar impuestos. Con lo anterior, podemos decir que, en el *estado jurídico* se tienen todas las leyes que permiten que los ciudadanos sean iguales entre ellos, y en esa misma igualdad civil cada uno de ellos es independiente del otro. Esta independencia permite que cada uno de los ciudadanos tenga la libertad de relacionarse o formar la comunidad que se desee, siempre y cuando no se trasgreda la ley universal del Imperio, Hegel nos dice:

Disgregado lo universal en los átomos de una multiplicidad absoluta de individuos, este espíritu muerto es una igualdad en la que todos valen en cuanto cada uno, en cuanto personas. -Lo que en el mundo de la eticidad se denomina la ley divina oculta ha salido, en efecto, desde su interior hacia la realidad efectiva; en aquel mundo, el individuo singular valía efectivamente y era individuo y era efectivamente real solo como la sangre universal de la familia. En cuanto este individuo singular, era el espíritu separado y carente de sí -mismo; pero ahora ha salido de su irrealidad. Sólo la substancia ética es el espíritu verdadero, y por eso regresa él a la certeza de sí mismo; él es aquélla en cuanto lo universal positivo, pero su realidad efectiva es ser sí

⁸⁶Stewart, *La unidad*, 399.

mismo universal negativo. -Veámos los poderes y las figuras del mundo ético hundirse en la pura y simple necesidad del destino vacío. Este poder suyo es la substancia que se refleja hacia dentro de su simplicidad; pero la esencia absoluta que se refleja hacia dentro de sí, justamente aquella necesidad del destino vacío, no es otra cosa que el yo de la autoconciencia. Éste vale, por ende, a partir de ahora, como la esencia que es en y para sí; este ser reconocido es su substancialidad; pero es la universalidad abstracta, porque su contenido es este quebradizo sí-mismo, no lo que se halla disuelto en la substancia⁸⁷.

Dado que en el *estado jurídico* todos son iguales, se dificulta la posibilidad de identificarse entre sí, lo único que los puede identificar es el cumplimiento de la ley, por lo que la persona que ahora es ciudadano, se ha convertido en una instancia legal que comparte y cumple leyes comunes. Con lo anterior, ha desaparecido la ley divina, y sólo existe la instancia legal que solo ofrece a los ciudadanos derechos y obligaciones. La fortaleza de lo anterior radica en que todos están supeditados a la ley, es decir, el hecho que todos sean iguales ante la ley hace que todos cumplan cabalmente las obligaciones que emanan de ella. Sin embargo, si alguien no cumpliera la ley, pondría en serios problemas al *estado jurídico*, pues su principal fortaleza se convertiría en sólo una idea (*Vorstellung*), la cual, no tendría realidad efectiva y pondría en serio peligro a Roma. Para nuestro autor, este peligro que parecería inconcebible se encuentra, paradójicamente, en la figura de Cesar, pues él es el único que no debe seguir la ley debido, a que él es la persona que la elabora, lo que le permite no seguirla; esto provoca que la universalidad de la ley romana colapse y muera su grandeza:

El emperador es quien debe garantizar la validez de la ley romana y el estado de derecho de los ciudadanos mediante su capacidad de prescindir de toda la legalidad cuando su voluntad arbitraria así lo desee. Él representa la “subjetividad aislada” que conduce a un “capricho absolutamente irrestricto”. La persona del emperador encarna el principio de la individualidad sin límites que, en la última instancia, conduce a la destrucción del mundo romano⁸⁸.

Siguiendo con la lectura de Jon Stewart sobre la *acción* del emperador romano, la ley romana tenía la característica de salvaguardar los derechos de los ciudadanos y ante la posibilidad, de que, el gobernante pueda pasar por encima de la ley, que en teoría él debería proteger; toda forma de vida protegida por el *estado jurídico* se ve seriamente amenazada, hasta el punto del colapso total de esta forma de la conciencia. Así, la propuesta romana por general

⁸⁷Hegel, *Fenomenología*, §261; 567.

⁸⁸Stewart, *La unidad*, 405.

una figura del mundo donde se incluyera a todo aquel dispuesto a obedecer la ley y cumplir con las obligaciones que ésta imponía, se ve eliminada por la *acción* de un solo individuo. Siguiendo con nuestro estudio de las acciones, nos encontramos con la sección *el espíritu extrañado de sí; la cultura*, en la que Hegel nos habla que dado que se ha perdido la inmediatez de la convivencia ética y legal, el espíritu se ha alejado de sí mismo, siendo *la cultura*, el único medio que tienen los individuos de una comunidad para crear un medio de comunicación entre sí para compartirse los presupuestos (costumbres) que se supone tienen en común los individuos, a este respecto Hegel nos dice:

Aquello, entonces, por lo que el individuo tiene validez y efectividad es la formación por la cultura (*die Bildung*). Su verdadera naturaleza originaria y su substancia es el espíritu del extrañamiento respecto al ser natural. De ahí que esta exteriorización sea tanto fin como existencia del individuo; es, a la vez, el medio o el paso, tanto de la substancia pensada a la realidad efectiva como, a la inversa, de la individualidad determinada a la condición de esencial. Esta individualidad se forma cultivándose para llegar a lo que ella es en-sí, y solo por esta vía llega por primera vez a ser en sí, y a tener existencia efectiva; tiene tanta realidad efectiva y poder como cultura tenga⁸⁹.

Nuestro autor afirma en la sección *el espíritu extrañado de sí*, que la comunidad sólo tiene una serie de costumbres que se piensan como compartidas, por lo que en este punto el *Estado*, aparece como legitimador o garante de las costumbres que se lleven a cabo en él; sin embargo, la problemática consiste, en que, el *Estado* sólo es capaz de emitir leyes objetivas que para poder legitimar a la cultura. Por lo anterior, se nos presentan dos instancias, la primera, se pregunta sobre en qué consiste la cultura misma que, se presenta como algo mediado o artificial que solo consiste reglas de urbanidad, las cuales, los individuos han tenido que aprender para poder socializar dentro de la comunidad a la que pertenecen. La problemática que surge con estas reglas de convivencia es que, es posible que algún individuo no se identifique con ellas, aunque se las haya aprendido y formado en ellas; en otras palabras, un individuo podría aprender las reglas y engañarnos al fingir o disimular ser parte de la comunidad, aunque realmente no pertenezca a ella. Por este motivo el *Estado* tiene como objetivo emitir leyes positivas que intenten objetivar la cultura, sin embargo, no logra acabar con la posibilidad de que alguien finja aceptar la cultura y pretenda ser parte de la comunidad.

⁸⁹Hegel, *Fenomenología*, §267; 581.

El término alemán *Bildung* y en este contexto busca indicar cualquier número de hábitos y costumbres artificiales requeridas para la participación en la vida de la corte o en la alta sociedad. La cultura se convierte así en un parámetro por el cual serán juzgados los individuos en este nuevo orden social (...) para que el individuo pudiera adquirir cualquier valor social, debía estar relacionado con el mundo de la cultura y esto presupone que estuviera ampliamente versado en diversas ceremonias y modales de la corte; en pocas palabras, debía ser culto. Así, su ser o realidad en estos círculos dependía de su maestría en estos elementos de la cultura (...) el mundo de la cultura viene a ser la negación del mundo natural, dado que su objetivo es superar el propio ser natural y elevarse hacia el reino de la cultura (...) el individuo debe esforzarse por ser culto⁹⁰.

Para Hegel la forma en que se lleva a cabo la identificación el individuo con la comunidad por medio de la cultura, se da en un primer momento cuando se comparten criterios que determinan *lo bueno o lo malo* dentro de la propia comunidad, así *bueno y malo* constituyen una realidad efectiva que permite decir que aquel cuyas acciones no puedan ser adecuadas dentro lo que se considera como bueno, inmediatamente se considera como el malo; mientras que aquel que comparte los criterios es considerado como el bueno. Lo anterior, al solo tener dos criterios de realidad, permite pensar que la comunidad se identifique con lo bueno; y también permite sospechar quién es el individuo sospechoso de estar fingiendo el pretender ser bueno.

Cuando se hace un esfuerzo por tener una realidad efectiva donde no fuera posible tener en duda los criterios de *bueno o malo*, nuestro autor analiza en un primer momento la relación existente entre el *Estado* y el cortesano, en la que el primero intenta salvaguardar, por medio de leyes las costumbres y la cultura; legitimando así los criterios que determinan la realidad efectiva de la cultura, provocando que lo que se considere como *malo* sea el interés individual del individuo, pues este puede no estar conforme las leyes.

Lo que se produce debido al interés individual que, como ya dijimos es considerado como *malo*, es la *riqueza*; pues ésta solo es producto de un individuo que se olvidó del interés universal de la comunidad lo que explica por qué es considerada como mala. Ante la riqueza del individuo se observa una falla del *Estado*, pues éste no ha sido capaz de proteger el interés universal y de impedir que los individuos actúen de manera diferente al universal, por esta

⁹⁰Stewart, *La unidad*, 413.

razón, los miembros de la comunidad se dan cuenta, de que, deben ser más exigentes con el Estado, pues éste debe ser más estricto y tiene que buscar la manera de sancionar o impedir la práctica del enriquecimiento por parte del individuo. Aquí Hegel señala una dificultad para el *Estado*, pues éste siempre tiene que ver por la cultura por medio de sus leyes, pero ésta se mantiene permanentemente en cambio, puesto que, la cultura siempre se entiende como un proceso formativo en el que el individuo intenta hacer suyas las costumbres de la comunidad para poder así tener conciencia de lo que dicha comunidad estipula como *bueno* y *malo*.

Continuando con su estudio, nuestro autor, nos dice que *la riqueza* que acaba de ser señalada como mala, se torna como buena debido a la *acción* del *Estado*, pues éste en su afán de vigilar la cultura y conservar la comunidad, se ha convertido en *lo bueno*, por lo que la riqueza siendo parte del *Estado*, se ha considerado como finalmente buena y todos deberíamos ver y procurar la generación de *riqueza*, ya que, así, simplemente viviríamos mejor. Sin embargo, el afán por *la riqueza* implicaría como resultado que, cada individuo viera por sí mismo y no por la comunidad, por lo que, *la riqueza* atenta contra los criterios que mantienen a la cultura y debido a esto, es solo en la relación entre el *Estado* y la corte en donde lo que se privilegia es la cultura, pues parece que se rechaza la búsqueda egoísta de riqueza. Los miembros de la corte solo se preocupan por la cultura legitimada por el *Estado*, lo que permite que surja una nueva forma del mundo que nuestro autor denomina *la nobleza*, con la que nuestro autor, afirma que se han creado nuevos valores que ofrecen una tradición con la que es posible identificarse. Los nobles, no solo saben las reglas de urbanidad, saben la razón del por qué deben seguir dichas reglas, lo cual, nos permite afirmar que los integrantes de la nobleza sí han hecho suya la cultura por medio de un proceso de autoformación, ya que, tienen una completa conciencia de las costumbres de la comunidad misma que, adquiere una realidad efectiva dentro de las relaciones sociales que se llevan a cabo en la corte, así se hace posible conocer de manera completa y acabada a las costumbres de la comunidad en la que el individuo se ha formado. La conciencia de la cultura le permite a la nobleza contar con un relato que de razón de la propia cultura, pues gracias a la formación se conocen cada una de las costumbres que constituyen a la comunidad que, en este momento, nuestro autor denomina como cultura, a este respecto Terry Pinkard nos explica:

Este proceso de convertirse en un tipo de persona implica formarse y cultivarse (*Bildung*). Las razones que cuentan como autoritarias, por tanto, tienen que ver con lo necesario para

convertirse en un individuo culto, lo que para los europeos de la Baja Edad Media y de los principios de la Edad Moderna tenía que ver con una cierta concepción de la nobleza. El Proyecto de Hegel en *la Fenomenología* no se ocupa de una descripción de las diversas fuerzas sociales contingentes que llevaron a la nobleza europea a asumir la forma que tomó. Más bien, el proyecto se refiere a los relatos (en forma de obras de teatro, poemas y filosofía) que la vida europea dio de sí misma para asegurarse de que la formación de un estado de nobles que era distinto de todos los demás estados estaba "en orden", que sus razones para creer y actuar eran ciertamente buenas razones. El objetivo de Hegel al hacerlo es rastrear las formas en que esos relatos generaron en sí mismos un cierto escepticismo sobre las afirmaciones que estaban haciendo, y cómo este relato de la nobleza allanó el camino para lo que llegó a llamarse la Ilustración⁹¹.

En las líneas anteriores, Pinkard puntualiza el hecho de que la Noción de *Bildung* no debe interpretarse como un forma de la conciencia que le sea propia a las clases altas de la comunidad donde se lleve a cabo el proceso formativo. A nuestro juicio es correcto decir que, Hegel piensa que la formación es la única manera en que los hombres tomen conciencia de las leyes y las costumbres de la comunidad a la que pertenecen hecho que, tiene como resultado el conocer los criterios de bondad o maldad que se tienen dentro de la cultura misma. En este orden de ideas es justo decir que la *nobleza* tiene el mérito de haberse interesado por su autoformación en la vida cultural y por eso es la clase social que ha logrado ser completamente consciente de la costumbres que constituyen su espacio social, lo cual, llevan a la realidad efectiva dentro de la corte. No obstante, dicho mérito al que se ha hecho acreedora la conciencia que se autoforma, no es exclusiva de nobleza, cualquier integrante de la comunidad podría tomar la decisión de iniciar su propio proceso auto formativo y así poder alcanzar una completa conciencia de las costumbres que se viven en la comunidad, lo cual, lo llevaría a comprender cabalmente los criterios morales de bondad y maldad mismos que, nuestro autor sitúa como su momento mejor logrado en la corte. A nuestro juicio, afirmar que la *Bildung* no es exclusiva de la nobleza es una tesis que fácilmente se puede sustentar dentro de la filosofía hegeliana, ya que, como afirma Ludwig Siep “la cultura pertenece a la naturaleza del hombre, que, originariamente, es tanto un ser de la naturaleza como de la cultura (...) el hombre tiene que cultivarse, coordinar sus funciones corporales con su voluntad para poder vivir y sobrevivir. Y de esa manera, se integra inconscientemente a los modelos sociales de comportamiento”⁹². Como podemos observar en la afirmación de Siep, la cultura es una pertenencia propia del hombre, es aquello que es suyo y lo

⁹¹Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 151, (traducción propia).

⁹²Ludwig Siep, *El camino de la fenomenología del espíritu. Un comentario introductorio al Escrito sobre la Diferencia y la Fenomenología del Espíritu de Hegel* (Barcelona: Anthropos, 2015), 193.

constituye, sin embargo, con la idea de *Bildung*, Hegel tiene claro que no basta que la riqueza cultural sea lo propio de los hombres, sino que, es el hombre, el individuo mismo, el que debe decidir iniciar su propio proceso auto formativo para poder así, hacer realmente suyo aquello que desde el inicio le corresponde y constituye.

Continuando con nuestro estudio debemos tener claro que, aunque ya contamos con el relato de la *nobleza*, éste no es suficiente para que se alcance a tener conciencia de lo que se cree que es la cultura, por lo que el *Estado* continuará manteniendo dicha creencia, pero sin que los individuos tengan conciencia de ella. De esta forma la *nobleza* se encuentra expuesta a la posibilidad de que alguien se conduzca de manera hipócrita ante la comunidad e intente poner en duda el relato de la tradición, por lo que la nueva forma del mundo es *la fe*, la cual, consiste en creer que se puede contar el relato de las tradiciones de la comunidad. *La fe* sólo está en la mente de quien cree, es puro pensamiento, es sólo una idea en la mente (*Vorstellung*) de quien tiene *fe* en el relato. Lo interesante de esta idea en la mente, es que, es una idea que supuestamente compartimos, pero no la podemos encontrar en la realidad efectiva, Hegel nos dice: “en tanto que el pensar es, primero, el elemento de este mundo, la conciencia solo tiene estos pensamientos, más no los piensa todavía, o no sabe que son pensamiento; sino que están para ella en forma de representación”⁹³. *La fe* solo existe en la mente de los sujetos, es producto de una representación, por eso es solo una idea en la mente de los sujetos.

Nuestro autor piensa que *la fe* se puede tratar de forma científica, como lo constatan los trabajos teológicos, sin embargo, debido a que *la fe* sólo es una representación, solo se pueden tomar en cuenta los relatos que justifican las creencias de la comunidad, pero estos no tienen realidad efectiva. Lo único cercano a la realidad efectiva de *la fe*, son los códigos que contienen los relatos por escrito, los cuales funcionan como leyes objetivas, así, los individuos justifican sus acciones (rituales) por el simple hecho de que se actúa así porque está escrito. De esta forma podemos comprobar las acciones de los individuos, pues éstas deberán adecuarse a la ley escrita.

Con *la fe* sólo se puede tener acciones en medida que se supone que éstas están basadas en la creencia que constituye a *la fe* (en los códigos sagrados). Por lo anterior, es imposible exigirle a *la fe* una prueba fehaciente basada en los contenidos de los códigos, pues éstos sólo

⁹³Hegel, *Fenomenología*, §286; 621.

contienen el relato de las creencias en que los miembros de la comunidad depositamos nuestra *fe*; y creemos que dicho relato será llevado a la acción, pero solo se cree. Es por ello que, en este punto no se puede tener una comunidad real, pues la comunidad que se tiene sólo se encuentra unida con una simple representación (*Vorstellung*) de la creencia, la cual, al ser solo una idea en la mente (que no puede ser corregida), es lo contrario al concepto de comunidad, pues éste es objetivo, explícito y sobre todo tiene realidad efectiva.

El término “imagen-pensada”, que juega un papel muy importante en la filosofía de la religión de Hegel, es una traducción del término alemán *Vorstellung*, el cual en otros contextos es usualmente traducido como “representación”. Con esto, Hegel busca indicar que la conciencia religiosa concibe a Dios y al paraíso primeramente en términos de imágenes e historias antropocéntricas y no filosófica o abstractamente, es decir, según una Noción.

Una forma de objetivar la idea en la mente de las creencias es por medio de rituales, a través, de exposiciones (*Darstellung*); pues estas son una estructura externa a la mente y por eso pueden explicitarle a la comunidad el contenido de la creencia, permitiendo así la posibilidad de corregir la exposición del ritual, en caso de no coincidir con la creencia contenida en los códigos. Con la exposición (*Darstellung*) de los rituales, las acciones no están sólo en la mente, sino, que ahora son externas a la mente y pueden ser sujetas a ser comprobadas. Ahora, los integrantes de la comunidad pueden comprobar que cada uno de los miembros de la comunidad se comportan de igual manera, de la misma forma que establece el relato, y en caso de que alguien no lo haga, podrían corregirlo y obligarlo a seguir con la creencia. Sin embargo, siempre cabe la posibilidad de que alguien engañe a la comunidad y quiera hacerse pasar, de forma fraudulenta, por un miembro de ella; esto es posible ya que, por mucho que exponga sus acciones sobre el ritual, no podemos saber con verdad cual es la idea en la mente de cada uno de los miembros de la comunidad.

Frente al reino tranquilo de su pensar está la realidad efectiva como una existencia sin espíritu, la cual, por eso, habrá de ser sobrepasada de una manera exterior. Esa obediencia del servicio y del elogio produce, el cancelar el saber y la actividad sensoriales, la conciencia de la unidad con la esencia que es en-y-para-sí, mas no en cuanto unidad efectivamente real contemplada, sino que este servicio es sólo el producir continuado y permanente, que no alcanza perfectamente su meta en el presente. Es cierto que la comunidad lo alcanza, pues es la autoconciencia universal; pero, a ojos de la autoconciencia singular, el reino del pensar puro sigue siendo necesariamente un más allá, despojándose de la esencia eterna, se exterioriza para

entrar en la realidad efectiva, es ésta última una efectividad sensible e inconcebida; pero una efectividad sensible sigue siendo indiferente frente a la otra, y el más allá tan solo ha adquirido, por añadidura, la determinación del alejamiento en el tiempo y en el espacio. -Pero el concepto, la realidad efectiva presente a sí misma del espíritu, sigue siendo, en la conciencia creyente, lo interior que lo es todo y todo lo causa, pero sin salir a la luz él mismo⁹⁴.

Hegel en este momento nos dice que individuo que tiene *fe*, es capaz de contar un relato, el cual consiste en la creencia de un Dios creador del mundo, el cual, se vuelve hombre para morir por la salvación de todos los hombres; sin embargo, como ya hemos dicho, esto solo es un relato, el cual no es explícito y no tiene realidad efectiva. Sin embargo, el relato que podemos iniciar a identificar con el cristianismo es universal a los hombres, que se acepta que *la fe* solo es una creencia que tiene lugar en la mente de los hombres, de la cual, sólo tenemos un relato. Dicho relato al no poder ser exteriorizado en la realidad efectiva, hace caer en cuenta a la comunidad que no solo existe la posibilidad de ser engañado, sino de que, *la fe* es la que nos proporciona efectivamente el engaño, pues al ser pura intelección sólo es capaz de generar sospecha y no una comunidad. Por este motivo, por medio de *la fe*, solo se puede generar sospecha de engaño y nunca una comunidad; pues nunca podremos alcanzar conciencia verdadera de dicha comunidad por la creencia de una idea en la mente, nuestro autor nos dice:

Ante esta imposibilidad, Hegel afirma que lo único que aparece es una comunidad cuya creencia es precisamente lo opuesto a la fe religiosa, surgiendo de manera análoga una fe en la razón, y así, surge una comunidad que se funda en la creencia de la razón, como la única manera de identificarse. No obstante, esta comunidad que cree en la razón sólo cuenta con una idea en la mente y la acción que expone dicha idea. En este juicio infinito ha quedado aniquilada toda unilateralidad y toda característica propia del ser-para-sí originario; el sí-mismo, en cuanto sí-mismo puro, sabe que él es su objeto; y esta igualdad absoluta de ambos lados es el elemento de la intelección pura. -Ella es, por tanto, la esencia simple e indiferenciada dentro de sí, e igualmente, la obra universal y el patrimonio universal. Dentro de esta substancia espiritual simple, tanto la autoconciencia se da y conserva en todo objeto la conciencia de esta singularidad suya o de la actividad, cuanto, a la inversa, la individualidad de esa conciencia se es igual a sí misma y universal. -Esta intelección pura es, pues, el espíritu que le clama a toda

⁹⁴Hegel, *Fenomenología*, §290; 629.

conciencia: sed para vosotros mismos lo que todos vosotros sois en vosotros mismos: racionales⁹⁵.

Para Hegel la nueva comunidad que cree en la razón piensa que, es posible comprobar las creencias por medio de la propia razón, pues el método racional que ésta propone permite hacer comprobaciones, bastante ciertas, del mundo empírico. A esta comunidad que cree en la razón Hegel la identifica con *la ilustración*, la cual, fundamenta su creencia en la razón, misma que tiene su máxima expresión en el método científico. Así la razón ilustrada parece análoga a los rituales de *la fe*, sin embargo, el método se presenta opuesto a la fe, al grado que su objetivo es precisamente oponerse a la fe religiosa. La religión lo único que tiene son relatos que fundamentan creencias, en cambio, *la ilustración*, utiliza como parámetro para justificar sus juicios al método, así no creará en nada que esté más allá de lo observable en las acciones de los individuos en la realidad efectiva. Así, en este momento solo se cree en los hombres, dejando en el olvido a Dios.

La ilustración piensa que la religión es manipulación, la cual se da, a través de los relatos que ésta postula. Mientras la religión pretende mantener su autoridad manipulando las acciones de los hombres por medio de *la fe*; *la ilustración* propone que cada uno de los individuos piensen por sí mismos, a este respecto Jon Stewart nos dice:

La idea fundamental de este movimiento es que solo el individuo con su facultad de la razón es el último parámetro para el juicio (...) este énfasis en el individuo lleva a la Ilustración hacia el conflicto con el orden religioso establecido o “fe”, como Hegel lo llama, que ve al hombre como si solo fuera una parte de un sistema mucho más abarcante. Para la fe, el hombre no es lo absoluto, sino Dios (...) la meta de la Ilustración es despertar la racionalidad latente en la masa de personas para combatir la superstición⁹⁶.

Con los principios de *la ilustración*, se puede pensar que ahora si se va a construir una comunidad donde todos van a ser iguales y crean solo en aquellos hechos que hayan sido hechos por los hombres. No obstante, Hegel afirma que *la ilustración* es una creencia, la cual, se funda en *la fe* de que la razón humana es capaz de emitir leyes científicas. La creencia ilustrada es muy diferente a la religiosa, por lo que parece que no hay nada que pudieran compartir, por tal motivo lo único que se puede observar es el combate que sostiene *la ilustración* con la religión, sin embargo, se puede notar que en este momento la religión es

⁹⁵Hegel, *Fenomenología*, §292; 633.

⁹⁶Stewart, *La unidad*, 430-431.

indiferente a los ataques ilustrados. Pero, sorprendentemente para Hegel, la religión es influenciada por la actividad de *la ilustración* aceptando las críticas a los dogmas que la sostienen. Nuestro autor nos explica que la religión asumió el espíritu ilustrado y empezó a creer en la razón, lo cual es una contradicción total que podríamos decir que no tiene explicación, a este respecto Hegel nos dice:

La Ilustración, entonces, ejerce sobre la fe un poder irresistible por el hecho de que en la conciencia misma de la fe se encuentran momentos que la Ilustración hace valer. Si se considera más de cerca el efecto de esta fuerza, parece que el comportamiento de ella para con la fe desgarró la bella unidad de la confianza y la certeza inmediata, mancilla su conciencia espiritual por medio de bajos pensamientos de la realidad efectiva sensible, y destruye su ánimo, seguro y apaciguado en la sumisión, por medio de la vanidad del entendimiento y de la voluntad y el llevar a cabo propios. Pero, de hecho, más bien, la Ilustración induce que se cancele la separación sin pensamiento, o más bien, sin concepto que hay en la fe (...) la Ilustración ilumina ese mundo celestial con las representaciones de lo sensible; y le señala a ese cielo esta finitud que la fe no puede negar, porque es autoconciencia y, le señala, por tanto, la unidad a la que pertenecen ambos modos de representación y en la que ellos no se desagregan, pues pertenecen ambos al mismo sí mismo simple al que la fe ha pasado. Con ello, la fe ha perdido el contenido que colmaba su elemento, y se hunde toda ella en un sordo y abotargado vaivén del espíritu dentro de ella misma⁹⁷.

La religión asume que se tiene que justificar, pues se piensa con la necesidad de generar argumentos cualitativamente semejantes a los de *la ilustración*. Para Hegel esto es algo realmente inexplicable solo nos dice que así sucedió. Desde ahora, los individuos harán un esfuerzo racional por explicar las escrituras que, a diferencia de la Edad Media, todos tienen a su alcance para su lectura. Este punto es de suma importancia, pues antes los relatos religiosos estaban protegidos por los sacerdotes, por lo que, se podían unificar las interpretaciones del relato; pero ahora que todos pueden consultar el relato, las interpretaciones son múltiples y solo a través de la argumentación, es como, se ofrecen explicaciones racionales del relato religioso; y así, es como la religión asume el hecho de racionalizar las creencias religiosas de los individuos, como lo pedía *la ilustración*.

La religión intenta justificarse con argumentación racional y la razón científica para mostrar que puede resistir bajo la prueba de la racionalidad científica, sin embargo, esto sólo muestra

⁹⁷ Hegel, *Fenomenología*, §310; 667-668.

que su intento por defenderse ha llegado demasiado tarde, dado que incluso los defensores de la religión han aceptado, sin saberlo, como su propio criterio la racionalidad de la Ilustración (...) utilizando la razón como su criterio, la religión se destruye a sí misma, dado que en su corazón yacen el misterio y la revelación, cuya naturaleza es irreductible a categorías lógicas y a la explicación racional⁹⁸.

Continuando con su estudio sobre *la ilustración*, Hegel nos dice, en la sección *la verdad de la ilustración*, que, en efecto, la religión tiene una carencia que nunca puede subsanar pues, aunque quiera explicar sus creencias, éstas siguen siendo solo creencias, por lo que, no pueden ser probadas por ningún método racional, por sofisticado que este sea, solo puede argumentar su creencia, por medio de las escrituras que contienen los relatos religiosos, mismos que están recopilados en los códices. El objeto de la religión no son objetos sensibles, y ella solo tiene el mundo empírico para comprobarlo, la creencia religiosa solo es una idea en la mente (*Vorstellung*) de los individuos, sin embargo, la conciencia religiosa pone algo extra que no está en los objetos, por ejemplo: a un trozo de pan le llama el cuerpo de Cristo. Esto extra que la religión pone al objeto, lo quiere trasladar a la vida moral, sin embargo, dicha vida moral se basa solamente en aquello que la mente pone a los objetos, volviéndose así una creencia arbitraria y sin justificación.

Para nuestro autor, el objeto de *la ilustración* también pone algo que no está en el objeto, el cual denomina *utilidad*, Hegel nos dice:

La diferenciación, que se pone fuera de aquella unidad, es, por ende, la alternancia de los momentos que no retorna dentro de sí, la alternancia de lo en-sí y del ser para otro y del ser-para-sí; es la realidad efectiva tal como es objeto para la conciencia efectiva de la intelección pura: la utilidad. Por mala que la utilidad pueda parecerles a la fe, o al sentimentalismo, o también a la abstracción que se autodenomina especulación y se fija lo en-sí, es en ella donde la intelección pura completa su realización, y donde ella se es su objeto al que ahora ya no niega y que ahora ya no tiene para ella valor de lo vacío o del puro más allá. Pues la intelección pura es, como hemos visto, el concepto mismo que es, o la personalidad pura igual a sí misma, diferenciándose dentro de sí de tal manera que cada uno de los diferenciados es él mismo concepto puro, es decir, inmediatamente no está diferenciado, la intelección pura es autoconciencia pura simple que es tanto para sí como en sí en una unidad inmediata⁹⁹.

⁹⁸Stewart, *La unidad*, 433.

⁹⁹Hegel, *Fenomenología*, §314; 677.

Para Hegel, la observación de la conciencia siempre es mediada por *lenguaje*, así la *fe* cree en algo que no es ni objeto ni idea en la mente, pues todo lo observado se relaciona con el mundo y siempre se pone algo más que no está en el objeto así, por ejemplo, la expresión: “el cuerpo de Cristo” da cuenta, sin duda, del relato; sin embargo no podemos explicar claramente las creencias sobre la eucaristía. En este mismo orden de ideas, nuestro autor, afirma que *la ilustración* cree en un hombre independiente, mientras que la religión cree en algo que está más allá del hombre, lo cual no puede ser comprobado, pues la única manera de llevar a cabo dicha comprobación sería a través del hombre y en este caso la religión exige una comprobación supra-humana, la cual, se le escapa a la conciencia del hombre. De esta forma en la conciencia finita se encuentra con la conciencia de algo infinito, lo cual, no es explícito y carece de realidad efectiva, por eso, solo se cuenta con el relato y siempre se regresa a él. De esta forma *la ilustración*, tiene la misma estructura que la religión, es decir, solo cuenta con una idea en la mente y hace de la metodología su ritual. *La ilustración* asume la creencia en la razón de los hombres, en otras palabras, cree en la humanidad o en lo humano; cree en que todos los hombres son iguales, lo cual, constituye las creencias del movimiento revolucionario que hemos llamado *revolución francesa*.

Libre del peso del pasado y de la historia, la “nueva persona” de la “razón libre” puede mirar las cosas de una manera imparcial y poner el mundo en un orden racional. Además, la Ilustración parece culminar en una especie de humanismo afirmativo: los seres humanos como partes de la naturaleza, no obstante, parecen tener una dignidad que trasciende ser simplemente una parte de la naturaleza, ya que, son sus objetos útiles los que cuentan. Por tanto, el proyecto de la Ilustración parece estar completo¹⁰⁰.

Hegel piensa que *la ilustración* cree en algo que es una abstracción, en la humanidad, la cual no es un individuo, sino que es un género que presupone que todos son iguales debido a que, todos son libres. Así *la revolución francesa* enarbola la posibilidad de que todos creamos en la libertad. El problema de esto es que, la libertad es de igual forma una abstracción en la que suponemos que todos creen en la libertad y en la voluntad universal, pues todos queremos la libertad; sin embargo, esa voluntad solo se realiza en un individuo, pues de lo contrario, deberíamos poder probar que todas las acciones se llevan a cabo por el ideal de la libertad. La libertad que enarbola la *Revolución Francesa* es solo una idea en la mente y un ritual,

¹⁰⁰Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 179, (traducción propia).

mientras que la voluntad universal y su *acción* efectiva son un engaño, pues solo se fingen las acciones libertarias, pues en el fondo no se piensa que todos somos libres ni que todos seamos iguales. Así solo tenemos la sospecha de quienes comparten la creencia en la libertad y se tiene una *acción de terror* para aquellos que no compartan los mismos ideales. De esta forma, la racionalidad de la *ilustración* falla, pues con todo y su método, no puede más que producir una creencia en la abstracción de la humanidad, lo cual, es igual a la estructura religiosa, donde solo se tiene creencia en un relato. El fracaso de *la ilustración*, solo nos deja en una situación política bastante comprometedora, donde la comunidad se ve obligada a aceptar una nueva creencia revolucionaria, y ante la menor sospecha de no compartir las creencias impuestas por algunos revolucionarios, cualquier individuo se puede ganar el derecho de morir en la guillotina.

El gobierno revolucionario que descansa en la afirmación del poder de la voluntad general abstracta que supuestamente representa, en última instancia se apoya solo en la propia fuerza de sus armas. De esta manera, el gobierno necesariamente colapsa en un estado represivo que debe negar todo lo demás (...) de esta manera, la libertad absoluta prueba ser un concepto abstracto vacío de contenido, que conduce hacia el terror y la destrucción (...) para Hegel, el Reino del Terror no fue un accidente histórico, sino una consecuencia necesaria de la Noción abstracta de libertad. Dado que la voluntad general es abstracta, todo lo real y concreto le aparece ipso facto opuesta a ella. Cada institución existe, por tanto, debe ser destruida, pues es hostil a la idea abstracta representada por la voluntad general¹⁰¹.

Continuando con nuestro estudio sobre las acciones, debemos analizar la sección *el espíritu cierto de sí mismo*, donde Hegel sin duda centra sus esfuerzos en pensar la ley moral kantiana, pues ésta es el ejemplo perfecto de la conciencia que tiene una idea en la mente sobre sí mismo. Nuestro autor se topa con la dificultad de la forma social que surgirá con esta conciencia, pues en las comunidades anteriores teníamos acciones para saber qué tipo de comunidad se trataba, sin embargo, en la conciencia cuya idea en la mente es el imperativo categórico, el compromiso de *acción* es solo del individuo, lo que, provoca que no se pueda identificar ni las acciones ni los rituales; lo que constituye lo contrario a la *eticidad*, Hegel nos explica esta dificultad de la siguiente manera:

La esencia absoluta no se ha agotado en la determinación de ser la esencia simple del pensar, sino que es toda la realidad efectiva, y esta realidad efectiva es sólo en cuanto saber; lo que la

¹⁰¹Stewart, *La unidad*, 458.

conciencia no supiera, no tendría ningún sentido, ni puede tener ningún poder para ella; toda objetualidad y el mundo todo se ha retirado dentro de su voluntad sapiente. Es absolutamente libre en que sabe su libertad, y precisamente este saber de su libertad es substancia, y su fin, y su único contenido¹⁰².

Así, a la idea en la mente del individuo, la cual, lo hace consiente de poseer una absoluta libertad, Hegel lo llama *la visión moral del mundo* donde la principal característica, es que, solo se trata de un pensamiento, de una idea en la mente, por lo que no tenemos una *acción* que tenga realidad efectiva; quedándonos solo con ilusión sobre como deberíamos actuar, es decir, solo tenemos una *simulación* de la *acción*, donde ésta última realmente no se llega a realizar.

La relación con la ley moral y el deber no es la relación del sujeto con el objeto, sino la conciencia “encerrada en sí misma” (...) Dado que la conciencia moral está atada sólo en su relación con la ley moral abstracta, no tiene ninguna relación esencial con el mundo empírico. El mundo de la naturaleza es considerado como otro inesencial e insignificante para la conciencia moral. Solo la ley moral es real y esencial y el mundo natural no juega ningún papel significativo en la esfera moral (...) la concepción moral del mundo es aquella concepción que ve a la acción moral como la más de todas las actividades humanas y, por tanto, interpreta al mundo fundamentalmente en categorías morales (Stewart 2014, 463).

Hegel, al estar dialogando con Kant, recoge los postulados en la crítica de la razón práctica, dado que no existe en la realidad efectiva, pues solo tenemos leyes lógicas, que justifican a la ley moral. De esta forma solo tenemos el deber moral, y nos vemos en la imposibilidad de ofrecer algún ejemplo concreto, pues como lo dice el mismo Kant, la ley moral no es fenoménica:

Es totalmente imposible encontrar en cualquier experiencia un ejemplo conforme a ella, pues entre las causas de las cosas, como fenómenos, no se puede encontrar ninguna determinación de la causalidad que sea absolutamente incondicionada, pudimos sostener el pensamiento de una causa que actúa libremente sólo si aplicábamos este pensamiento a un ser del mundo de los sentidos considerado, por una parte, al mismo tiempo como noúmeno, mientras mostrábamos que no es contradictorio considerar todas sus acciones como físicamente condicionadas en cuanto son fenómenos y, al mismo tiempo, considerar la causalidad de ésta

¹⁰²Hegel, *Fenomenología*, §324; 697.

como físicamente incondicionadas en cuanto el ser agente es un ser intelectual, y hacer así del concepto de libertad el principio regulador de la razón¹⁰³.

Hegel, siguiendo con su diálogo con Kant, analiza el primer postulado mismo que se refiere a la armonía entre la moralidad y la realidad, diciéndonos que dicha armonía sí debería existir, pero no podemos encontrar una relación empírica, por ejemplo: la ley moral no tiene relación con la felicidad, es decir, no hay ningún incentivo empírico para la realización del postulado y por esto mismo no tiene realidad efectiva, lo que solo le otorga el estatus de postulado. Otro argumento que prueba que no existe dicha armonía, es que, no existe ninguna relación entre el individuo y la ley moral, pues no importa lo que piense el individuo, él debería pensar la ley moral y por esto, es necesario aislar todos los impulsos de dicho individuo; pues la ley moral es opuesta a los impulsos y deseos particulares y, de esta manera, resulta imposible encontrar una unidad real entre la ley moral y la realidad, por lo que solo es una ilusión.

Continuando con los esfuerzos por encontrar la armonía entre moralidad y realidad; Hegel piensa que la manera en la que se pudiera llevar este postulado a la realidad efectiva; es por medio de la educación de las inclinaciones y deseos humanos, pues si fuera posible educar a los hombres para que los desecharan, tendríamos a la ley moral lista para ser efectivamente real. Sin embargo, la educación sigue siendo algo que no tiene realidad efectiva realmente, porque, no hay ninguna educación que elimine los impulsos y deseos de los hombres, por lo que la acción no puede llegar a existir.

Hegel nos explica un segundo postulado donde la aplicación de cualquier ley universal siempre implica un defecto, por lo que, él en cuanto a la moral, propone en lugar de una ley moral, un sistema de costumbres, el cual puede llevarse a cabo, por medio de la formación (*Bildung*). Así los individuos no actúan por decisión propia, sino, por una costumbre, la cual, les ha sido enseñada y les permite afirmar que son miembros de la comunidad que mantiene dicha costumbre.

Analizando el problema de las leyes universales y las acciones particulares, es decir, la relación del uno y de las partes, nuestro autor nos dice que la armonía de la ley moral y la realidad, tampoco se puede dar, pues la ley moral es simple y la realidad es compleja; por lo que, la realidad del error en la correspondencia entre universal y particular es grande. Por lo anterior, para Hegel, no se puede entablar una relación real entre la ley moral y la situación

¹⁰³Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica* (México: F.C.E., 2011), 57

concreta, pues la ley siempre quiere ser universal y la particular siempre se resiste a perderse en la universalidad.

Con respecto al tercer postulado, el cual, consiste en que Dios como es la perfección, no puede ser atribuido a los hombres, sino, a algo que es algo que trasciende. En otras palabras, la situación concreta es totalmente independiente de la perfección, pues la realidad no debe tener relación con la perfección. Por lo que Hegel concluye que toda la propuesta kantiana es un simulacro, pues no existe la *acción*:

La conciencia se conoce a sí misma como “la conciencia moral imperfecta”. La perspectiva moral es todavía incapaz de reunir la ley moral abstracta con la realidad. En última instancia, la moralidad se reduce a un mero pensamiento, pues no puede ser trasladada por la conciencia moral al ámbito de lo real y a las leyes morales particulares. La moralidad puede ser encontrada sólo en la esfera divina que yace más allá de la realidad. La unidad de la moralidad con la naturaleza es solo un pensamiento en la mente de Dios, a la que los humanos no pueden tener acceso (...) bajo esta perspectiva, toda la idea de la moral es reducida a un absurdo. La ley moral mantiene su estatus sublime pero solo a costa de nunca poder entrar en el mundo real.

La moralidad permanece como una mera idea sin ninguna manifestación empírica¹⁰⁴.

Ante la imposibilidad anterior, nuestro autor nos dice que existe una dicotomía entre el hábito que se ha aprendido gracias a la formación y la historia; pues para poder hacer una crítica del hábito debo poder salirme de dicho hábito, para poder pensarlo abstractamente, capacidad que nos puede resultar imposible, pues siempre nos encontramos dentro del hábito del que se pretende hacer crítica mismo que, tiene lugar en la historia. Esta habilidad de pensar el hábito abstractamente, es decir, pensarlo críticamente, es posible, solo desde el *saber absoluto*; así, podemos tener a la historia y a la crítica juntas, lo que nos permite la posibilidad de mejorar nuestras acciones. El papel de la formación está terminado si el individuo es capaz de hacer crítica de su propia formación y de sus actos; con lo que el individuo que haya sido capaz de llegar a este momento es aquél que de verdad ha llegado a realizarse, efectivamente, en su formación.

Para Hegel *la simulación* de las acciones surge de la separación entre moral y la naturaleza, es decir, entre la realidad efectiva y la ley moral. Lo único que el individuo sabe, es que, no cumple con la ley moral, pues están separados, por lo que, debe simular sus

¹⁰⁴Stewart, *La unidad*, 471.

acciones debido a que, sabe cómo debe actuar, pero al no estar de acuerdo con la ley moral, solo actúa de acuerdo con los postulados de dicha ley por lo que solo puede existir una simulación de la ley:

La conexión del actuar y del postulado tiene que estar hecha de tal manera que, en virtud del actuar, esto es, en virtud de la armonía efectivamente real del fin y de la realidad efectiva, esta armonía se pone como no efectiva, como más allá. En tanto que se actúa, entonces, no se está tomando en serio para nada la inadecuación del fin y de la realidad efectiva en general; en cambio, lo que sí parece ir en serio es el actuar mismo. Pero, de hecho, la acción efectivamente real es solo acción de la conciencia singular, es pues, ella misma sólo algo singular, y la obra resulta contingente. Pero el fin de la razón, en cuanto fin universal que todo lo abarca, es nada menos que el mundo eterno; un fin final que va mucho más allá del contenido de esta acción singular, y que, por ello, ha de emplazarse, como tal, más allá de todo actuar efectivo. Como lo que debe llevarse a cabo es el mayor bien general, no se hace nada bueno. Pero, de hecho, esta nulidad del actuar efectivo, y la realidad solamente del fin todo, que ahora se acaban de emplazar, también están desplazadas y disimuladas por todos lados¹⁰⁵.

Para nuestro autor, lo único que se puede observar empíricamente es solo una contradicción de la ley, pues ésta solo corresponde a toda la universalidad y, por eso mismo, es contradictorio con la *acción* individual. Por este motivo, se tiene que pensar en la perfección como el bien supremo que sólo es entendido teleológicamente, pues es, al final de cuentas, un universal, un deber abstracto y nunca se puede encontrar en los hechos, por lo que solo se puede simular. Lo anterior, provoca que exista *hipocresía*, pues no hay *acción* que cumpla con el deber, aunque conocemos y queremos actuar conforme a él.

Hegel, en su esfuerzo por encontrar la armonía que nos ocupa, pasa a analizar los impulsos y los deseos; por lo cual sugiere educarlos, sin embargo, él asegura que hacer esto sería contradecir a la realidad, pues si el individuo suprime sus deseos o impulsos, por medio de la formación, en realidad, no acabó con ellos, solo los suprimió ficticiamente para actuar en beneficio y conforme a lo que dicta la razón, por lo que la armonía sigue siendo solo un postulado.

Para nuestro autor, la moralidad solo es perfección y nosotros tenemos imperfección, la cual, es congruente con Dios hecho que, nuestro autor lo acepta como una garantía de la moralidad, pues la perfección divina es lo único que no cambia mientras que nosotros

¹⁰⁵Hegel, *Fenomenología*, §333; 715-717.

tenemos situaciones contingentes. Dichas situaciones se presentan como complejas frente a la unidad de la perfección por lo que, pensar en querer actuar según la perfección divina solo puede provocar que los individuos simulen sus acciones con una franca hipocresía. Con lo anterior, podemos decir junto con nuestro autor, que en la moralidad no podemos observar acciones efectivamente reales, sólo podemos observar representaciones de éstas (*Vorstellung*), es decir, solo tenemos ideas en la mente de como deberíamos de actuar. Por lo que, la costumbre aprendida por la formación, aparece como la única forma viable de actuar, Terry Pinkard nos dice a este respecto:

De hecho, la cosmovisión moral no puede estar tan preocupada por su perfección moral como afirma que debería estarlo. Si la perfección moral implica no solo cumplir siempre con el deber, sino también querer cumplir con el deber, y uno está obligado a intentar alcanzar el “bien supremo”, es decir, la perfección moral (la unión de la virtud y la felicidad en que cumplir con su deber es también lo que le hace feliz), entonces surge la cuestión de por qué uno estaría moralmente obligado a desear la felicidad en absoluto. Puede ser que la obligación de perseguir la felicidad de uno sea solo una obligación instrumental para asegurar que uno vaya en una dirección diferente a la llamada del deber. Pero un agente que siempre cumplió con su deber, incluso frente a inclinaciones en competencia, sería tan moralmente perfecto como un agente que las cumpliera sin inclinaciones en competencia; Sería extraño, por tanto, llamar a la unión de virtud y felicidad un “bien supremo”, ya que el objeto de la moralidad es cumplir con el deber, es decir, intentar realizar el bien moral, no alcanzar la felicidad¹⁰⁶.

Hegel llama a esta conciencia que disimula su acción *alma bella*, la cual al final de todo, ha sido capaz de conocer la verdad absoluta, lo cual, le da un lugar especial en la realidad. A dicha verdad absoluta que conoce *el alma bella*, pertenece propiamente al ámbito de las ilusiones, pues solo es una idea en la mente y no tiene realidad efectiva. A esta idea en la mente Hegel la entiende como conciencia propia, pues es la que tiene y conoce la verdad absoluta como una idea en la mente, pero parece que es en realidad un pensamiento propio que se distingue o que se quiere distinguir del pensamiento de los demás. A esta conciencia moral que ha alcanzado una verdad absoluta, le corresponde pensar y formular el imperativo categórico con total independencia, lo cual la lleva a pensar que, si su pensamiento sólo funciona, a partir de la universalidad, el hecho de que todos los demás lo negaran, implicaría que la conciencia que formuló el imperativo se distanciara de todos los demás. Lo anterior

¹⁰⁶Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 206, (traducción propia).

se debe a que si la conciencia independiente se sabe conocedor de la verdad absoluta y observa que todos los demás la niegan, a él, no le importa que es lo que piensen los demás, es decir, le tiene sin cuidado los demás, pues él sabe que actúa según el imperativo y con absoluta verdad, Hegel nos dice:

La certeza moral es, más bien, lo Uno negativo o el sí-mismo absoluto que anula estas diversas substancias morales; es un simple actuar conforme al deber, actuar que no cumple este o aquel deber, sino que sabe y hace lo justo concreto. De ahí que solo ahora sea actuar moral en cuanto actuar; dentro del cual ha pasado la conciencia, previamente inactiva, de la moralidad. –La figura concreta del acto puede muy bien ser analizada por la conciencia diferenciadora en sus diversas propiedades, esto es, aquí, en diversas referencias morales, y éstas, o bien se declara cada una absolutamente válida –y así tiene que ser si se supone que es un deber-, o bien son comparadas y examinadas. En la simple acción moral de la certeza moral, los deberes están amalgamados de tal manera que todas estas esencias singulares sufren un derribo inmediato, y dentro de la certeza que no vacila de la certeza moral, la sacudida que pone a prueba los deberes no tienen lugar en absoluto¹⁰⁷.

Hegel, dialogando con el pensamiento romántico, afirma que se deben tomar en cuenta todas las formas de pensar de los individuos que conforman la comunidad, sin embargo, esto solo es así si su pensamiento es universal, pero como esto no sucede; nuestro autor nos habla del *alma bella* como aquella figura del mundo, que sabe que no debe de tomar en cuenta la posición de los demás pues él sabe que piensa independientemente, por lo que, tiene la valentía de pensar por sí mismo y alejarse de los demás. Sin embargo, esta total independencia de pensamiento carece de contenido concreto, pues lo que el supone como pensamiento propio, es en realidad, un capricho individual; que lleva al *alma bella* a plantear a la voluntad general como vacía, pues no le interesa lo que diga cada uno de integrantes de la comunidad, él solo se exige congruencia en cuanto su pensamiento y sus acciones, pero al enfrentarse con el pensamiento vacío se da cuenta que, lo que realmente no existe es el individuo que actúa, pues en la realidad efectiva, se debe de tener en cuenta a todos los individuos: “la característica esencial del alma bella es que una voluntad abstracta carente de contenido y que, por tanto, no puede actuar en el mundo real (...) el aspecto esencial del acto

¹⁰⁷Hegel, *Fenomenología*, §343; 735.

es la auto certeza de la conciencia moral concordante con la ley interior, pero dado que la ley interior es abstracta y vacía, ésta auto certeza es insignificante¹⁰⁸.

Nuestro autor afirma que, si el individuo se cree capaz de pensar con total independencia, solo puede haber dos posibilidades: la primera, es que, se actúe conforme lo que se piensa con total libertad y, la segunda, es que, nos demos cuenta de que no estamos actuando conforme lo que hemos pensado libremente. Ambas opciones nos llevan al mal, pues no cumplió con el deber o solo exigió el cumplimiento de la ley; lo cual, nos lleva *al terror*, donde, o el individuo no actúa para nada y solo se limita a exigir que se actúe conforme a su idea en la mente, así la conciencia del *terror* solo tiene la demanda de la acción moral sobre los demás, pero se queda sin realidad efectiva, es decir, realmente no actúa:

Estas instituciones pueden entonces ser racionalmente deseantes y conscientes sus deberes, de modo que al actuar según los dictados de estas instituciones, los individuos pueden encontrarse en las actividades que requieren y pueden reconciliarse plenamente con el mundo social que los rodea, volviéndose genuinamente libres. Las vidas modernas adquieren así la posibilidad de no estar alienadas en la vida comunitaria, de quizás descubrir una forma moderna de *Sittlichkeit*, de una forma de vida en la que “la forma de hacer las cosas” es congruente con el sentido moderno de distanciamiento reflexivo y de agentes que eligen lo que es contar para ellos, con apelaciones a la conciencia subjetiva que encajan con la certeza moral. Tales posibles instituciones sociales no serían legitimadas apelando a ningún valor trascendente, sino sólo apelando a la forma en que esas prácticas pueden mostrarse satisfactorias a la luz de las insuficiencias de los relatos de las comunidades pasadas de lo que consideraron autoritario y a la luz de lo que significaría para una forma de vida moderna realizar el ideal de libertad (...) en este punto de *la Fenomenología*, Hegel sostiene que esta forma de comunidad solo puede ser una comunidad religiosa moderna¹⁰⁹.

El siguiente capítulo de *la Fenomenología*, Hegel lo llama *la religión*, donde expone que la comunidad humana es, por fin, capaz de ser consciente de sí misma, siendo la posibilidad de hacer crítica de sí misma, la principal problemática a vencer, pues parece que desde dentro de dicha comunidad religiosa se complica la posibilidad de hacer juicios que enuncien la verdad de la realidad efectiva, pues dentro de la comunidad, los individuos solo tiene la

¹⁰⁸Stewart, *La unidad*, 490.

¹⁰⁹Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 219, (traducción propia).

posibilidad de conocer y aceptar el relato que constituye el sistema de creencias de *la religión*.

Para Hegel, no es posible que un individuo no se encuentre dentro de una comunidad, pues como hemos visto, el individuo solo se puede entender en la relación existente entre la comunidad e individuo por lo que, el individuo siempre tiene una condición enajenada, pues éste se encuentra dentro de la comunidad. En este punto nuestro autor, avvicinando y justificando el último capítulo de *la Fenomenología*, nos dice que la comunidad, encuentra su realidad efectiva, solo suponiendo la totalidad de la conciencia, la cual, sin duda es el objetivo principal de la exposición del libro que nos ocupa, de la cual, inició hablando y de la que se ocupará al final de este.

Debido a que, *la religión* todavía tiene una visión parcial del espíritu, ésta tiene una visión ciega ante la propia comunidad, pues no puede alcanzar la realidad efectiva y se tiene que adecuar a solo conocer una representación (una idea en la mente) de lo que mantiene y fundamenta las acciones de los hombres que se saben pertenecientes a una comunidad religiosa, pues comparten una misma representación. Por esta razón, Hegel analizará en el presente capítulo las formas de la conciencia que hasta ahora ha desarrollado, pues éstas tienen su realización en la conciencia que ha devenido religiosa, esto para determinar si es posible alcanzar la realidad efectiva de las mismas, es decir, hacer explícita la idea en la mente que es compartida en la comunidad, la cual, determina sus acciones. Este estudio comparativo que lleva a cabo Hegel, lo realiza por medio de analizar el relato que constituye la creencia (idea en la mente) de la comunidad, el cual la identifica con el relato de su creencia, esto lo lleva a cabo, desde la religión cuyo objeto de creencia es la naturaleza inmediata, hasta el Dios encarnado, nuestro autor nos explica sobre este proceder:

La religión es la compleción del espíritu, donde los momentos singulares de éste –conciencia, autoconciencia, razón y espíritu- regresan y han regresado como a su fundamento, estos, entonces, constituyen conjuntamente la realidad efectiva existente del espíritu entero, el cual sólo es en cuanto movimiento de estos lados suyos, diferenciándose y regresando dentro de sí. El llegar a ser de la religión como tal está contenida dentro del movimiento de los momentos universales. Pero, toda vez que cada uno de estos atributos ha sido expuesto –no solo tal como se determina en general, sino tal como es en y para sí, es decir, tal como transcurre dentro de sí mismo como un todo –entonces, no solo se ha originado también con ello el llegar a ser de la religión como tal, sino que esos transcurso íntegros de los aspectos singulares contienen, a

la vez, las determinidades de la religión misma. El espíritu entero, el espíritu de la religión vuelve a ser el movimiento que va desde su inmediatez hasta alcanzar el saber de lo que él es en sí o inmediatamente y conseguir que la figura en la que él aparece para su conciencia sea perfectamente igual a su esencia, y él tenga una visión a sí tal como es. –En este llegar a ser, pues, él mismo está en figuras determinadas que constituyen las diferencias de este movimiento; con lo que, a la vez, la religión determinada también tiene un espíritu efectivo determinado¹¹⁰.

Iniciando su estudio sobre las religiones, Hegel nos habla sobre *la religión natural*, donde el objeto de la creencia del cual se obtiene el relato con el que nos identificamos como miembros de una comunidad, es el mundo de la inmediatez, es decir, los hombres toman por objetos de su fe, lo inmediatamente observable del mundo natural; así nuestro autor, tratará tres diferentes momentos de esta conciencia religiosa, a saber: *la esencia luminosa*, la cual ubica con el Zoroastrismo en Persia, *la planta y el animal* en la India y el *maestro artesano* en Egipto. Con respecto a la primera, la comunidad se funda en la creencia la luz que observa, así la fe recae en un objeto, sin embargo, existe un relato que, por medio del *lenguaje* explica y justifica el por qué creemos que ese objeto tiene una naturaleza divina. Dicho relato sostiene que solo gracias a la luz es posible que exista la vida, pues solo gracias a *la esencia luminosa* es posible que observemos todos los objetos y tengamos certeza del mundo. De esta forma, la luz aparece como el ser más puro, cuya esencia se anonada debido, a que, no puedo captarla en su unidad, es decir, es un objeto universal que no se puede concretizar en un solo lugar, es abstracto y es un uno universal que se piensa como algo inmediato, el cual, está en todas partes; pero de forma indeterminada. Lo anterior hace que la fe esté fundada en un principio físico, pues la luz ofrece la vida y con ella tenemos un criterio que nos permite distinguir lo contrario, o sea, la obscuridad, la cual se identifica con lo malo. De esta forma la creencia de *la esencia luminosa* sostiene que la fe se encuentra en función de la vida, la creación y lo bueno; nunca en su contrario, es decir, en la obscuridad o en lo malo, Jon Stewart nos explica:

Lo que encontramos aquí es una concepción de la divinidad como algo amorfo y omnipresente, esto es, dios como luz... para esta concepción, la luz pura es concebida no solo como un principio físico sino también como uno moral, un símbolo para el bien en general (...) la luz o el bien se encuentra necesariamente opuesto al mal o la oscuridad (...) en el zoroastrismo, estos dos principios son representados por dos deidades: “Ozmuzd es el Señor del reino de la luz -

¹¹⁰Hegel, *Fenomenología*, §366; 783.

del bien- Ahriman es el de la oscuridad del mal”. Estos dos están unidos en un ser universal. Así, aunque Ormuzd es la divinidad que es venerada y respetada, hay un principio negativo que se le opone... justo como el ser puro no es algún objeto perceptual particular, sino que en cierto sentido es todos esos particulares, también aquí el dios omnipresente no es entidad natural particular, sino que es todas ellas al mismo tiempo¹¹¹.

Para Hegel es importante puntualizar que la creencia de la *esencia luminosa* es solo un relato, lo que provoca que sea una fe ciega sobre lo que la luz en la que se cree, por los miembros de la comunidad que se identifican con este relato, no puedan más que contarlo para justificar su creencia, es decir, no se puede hacer explícita la creencia porque no tiene realidad efectiva y, como ya se dijo, solo se cuenta con el relato. En otras palabras, si un miembro de la comunidad quisiera creer en un relato diferente, o en una versión alterna al relato que une a la comunidad; los miembros de la comunidad solo podrían volver a contar el relato y así, intentar hacer explícita la creencia que es la que une a la comunidad.

La siguiente religión que analiza nuestro autor, lleva por nombre *la planta o el animal*, la cual, podemos localizar en India e identificar con el hinduismo mismo que, sostiene una creencia en algo que se observa con particularidad, a saber: las plantas y los animales. A diferencia de la luz donde no teníamos la referencia de nada en particular, aquí lo que se supone, es que, si existen los casos particulares, los cuales, se pueden localizar en distintas plantas y en distintos animales que se relacionan con algo abstracto, algo que no es observable, algo divino. Esto aun cuando hay objetos específicos, la creencia se considera abstracta, pues se cree en algo más allá de la planta o del animal particular. Así, lo que Hegel encuentra en esta religión es un panteísmo, pues el hinduismo cree en dios, ya que, lo percibe en cada una de las plantas y los animales, de esta forma tenemos una abstracción inmediata, debido a que, lo que creemos ver en las plantas y animales, realmente no lo vemos. Con lo anterior, se puede decir que el relato de esta religión consiste en decir que dios encarnó en las plantas y animales particulares, lo cual, solo se puede creer ya que solo es un relato que une a la comunidad de creyentes. Así, lo que nuestro autor encuentra es la existencia de una dualidad, pues los miembros de esta comunidad están seguros de creer en la planta y el animal, pero en realidad creen en algo distinto que no pueden unificar, ya que, la percepción

¹¹¹Stewart, *La unidad*, 506-508.

de la conciencia no logra unificar la diversidad, por lo que, no se puede tener certeza de aquello en lo que deposita su fe el creyente.

Brahama es simplemente una unidad abstracta, la cual no puede ser pensada ni percibida (...) la unidad abstracta, por lo tanto, está vacía de contenido y permanece separada de todo pensamiento y percepción. Esto representa el aspecto de universal de Brahma. Sin embargo, hay otro aspecto de lo divino en el que Brahma no permanece como universal y abstracto, sino que se propaga a sí mismo y habita la pluralidad de las cosas sensibles. Por lo tanto, esta concepción es lo opuesto al zoroastrismo, el cual concibe lo divino exclusivamente como una unidad omnipresente abstracta. El dios amorfo de la luz se transforma en objetos concretos empíricos de la naturaleza. Hegel explica que Brahma es una única deidad que tiene una pluralidad de encarnaciones (...) cada una posee su propia identidad y características y todas se convierten en dioses individuales (...) lo divino no es comprendido con la facultad de la abstracción o del entendimiento, sino directamente con los sentidos. Lo divino está en todas partes, en los objetos de los sentidos¹¹².

Continuando con su estudio, Hegel nos habla de la religión *del maestro artesano*, la cual, la localiza en Egipto, misma que consiste en creer en los productos de la creación humana, es decir, se cree en la capacidad creativa del individuo que consiste en la idea que tuvo el artesano para construir algo, en otras palabras, se cree en la idea en la mente del creador, misma que éste la adquirió por iluminación divina, la cual, plasma en los materiales para que, a través del *lenguaje* pueda ser expresada y objetivizada, a través de la *acción* (Darstellung) del *maestro artesano*, en una creación, que nuestro autor identifica con las pirámides:

El espíritu aparece aquí, entonces, como maestro artesano, y su actividad por la que él se produce a sí mismo como objeto, pero sin haber aprendido todavía el pensamiento, es un trabajar instintivo, igual que las abejas que construyen sus celdas (...) al acercarse la obra en sus lados a sí misma, ocurre por ello, a la vez también lo otro: que se acerca a la autoconciencia trabajadora, y ésta, en la obra, llega al saber de ella misma tal como es en y para sí. Pero así solo se constituye, por ahora, el lado abstracto de la actividad del espíritu, la cual no sabe nada todavía su contenido dentro de sí misma, sino que lo sabe en su obra, que es una cosa ¹¹³.

Para Hegel, en la religión del *maestro artesano*, en lo que se cree no es la idea en la mente de éste, sino en la idea que quedó dentro de la obra (de la pirámide), es decir, no se cree en el material que se usó para conformar la obra, sino, en el significado que dota de un excedente

¹¹²Stewart, *La unidad*, 511-512.

¹¹³Hegel, *Fenomenología*, §373-374; 797.

de sentido a dicha obra. Lo anterior, nos pone de nuevo ante un dualismo, pues se cree en la pirámide de forma inmediata y en algo más por lo que, los creyentes tienen objetivamente la obra del *maestro artesano* (*Darstellung*), pero no la representación de ese algo más que, en este caso, toma el lugar de lo divino (*Vorstellung*). De esta forma, de nuevo solo tenemos un relato, pues solo sabemos que la pirámide significa algo más, pero no sabemos qué es, y el relato consiste en decirnos que hay algo más. Lo anterior nos pone frente a una creencia abstracta de la que no podemos tener conciencia, siendo el *maestro artesano*, el más cercano a tenerla.

A partir de las posibilidades creadas para ellos por la religión natural, los propios egipcios crearon un relato de la relación entre la naturaleza y el espíritu que hizo posible pensar en la oposición entre ellos de una manera que resaltó su diferencia y trajo lo divino más cerca de lo humano (...) la transformación dentro de sus prácticas religiosas de la actividad artesanal en una actividad artística consciente de sí misma creó la posibilidad de reflexionar sobre si el artista no solo estaba “haciendo las cosas bien”, esto en términos de ciertas normas de fabricación y simbolización socialmente establecidas; sino en términos de si estaba presentando una versión reflexiva de lo que la comunidad había llegado a tomar como definitivo para sí misma. El artesano produce sus artefactos a la luz de lo que se ha llegado a considerar como la norma de cómo, por ejemplo, debe verse una estatua de Osiris; el artista comienza a producir obras que encarnan una reflexión comunitaria sobre si lo que se ha tomado como una estatua válida de Osiris es realmente un retrato válido de lo que es verdaderamente divino¹¹⁴.

La siguiente religión de que Hegel estudia es *la Religión-Arte* (*die Kunst-Religion*), la cual, continúa la idea del *maestro artesano*, solo que ahora, nuestro autor introduce la existencia de una obra completamente humana de la que se puede tener conciencia. Como ya se dijo, *el maestro artesano* solo tenía una idea de naturaleza divina que le permitía construir su obra, pero éste no puede alcanzar la conciencia de dicha idea, precisamente por su naturaleza divina. Lo anterior provoca, que *el maestro artesano*, en efecto, construye la obra (*Werk*), pero lo hace sin saber cómo lo hace, por qué lo hace, su significado y es incapaz de enseñar el procedimiento de su elaboración; pues no cuenta con un método claro. Por estos motivos *el maestro artesano*, no se ve identificado con el producto de su trabajo, y se tiene que conformar con la inspiración divina que lo llevó a construir la obra que le es extraña. De lo

¹¹⁴Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 232-233, (traducción propia).

anterior, podemos entender que para Hegel la obra *del maestro artesano* no es considerada todavía como una creación del *espíritu*, es ya *espíritu* en cuanto es producto de trabajo del *maestro artesano*, pero no es una creación autoconsciente completamente espiritual; por lo que, no podría ser bella y mucho menos se podría llamar artística, nuestro autor nos explica:

El maestro artesano unifica ambos en la mezcla de la figura natural y de la autoconsciente, y estas esencias ambiguas, enigmáticas ante sí mismas, la esencia consciente en pugna con la que no tiene conciencia, emparejando lo interior simple con lo externo de múltiples figuras, la oscuridad del pensamiento con la claridad de la manifestación exterior, irrumpen en la lengua de una sabiduría más profunda y difícil de entender. En esta obra, cesa el trabajo instintivo que engendraba la obra sin conciencia frente a la autoconciencia; pues, en ella, la actividad del maestro artesano, que constituye la autoconciencia, va al encuentro de un interior igualmente autoconsciente, que se enuncia. Con su trabajo, el maestro artesano se ha elevado a la escisión de su conciencia, en la que el espíritu encuentra al espíritu¹¹⁵.

Hegel afirma que *el arte (die Kunst)* aparece cuando la idea en la mente, que comparten los miembros de la comunidad, se vuelve simbólica (*Darstellung*). Esto aparece en Grecia donde *el espíritu* tiene realidad efectiva y se puede constatar en la vida ética de la comunidad. Cuando decimos que la obra es artística, es porque existen símbolos con los que los miembros de la comunidad se pueden identificar, lo cuales, pueden ser bellos pues, a través, de lo espiritual (de lo humano), los integrantes de la comunidad pueden entablar una armonía perfecta con lo divino con una representación simbólica del dios, esto por medio de la figura humana, lo cual, permite que los hombres se reconozcan en la obra bella y puedan adquirir su autoconciencia, a través de la obra artística.

Esta auto conciencia es el espíritu cierto de sí mismo que hace el duelo por la pérdida de su mundo y que ahora, elevado por encima de la realidad efectiva, produce su esencia a partir de la pureza del sí-mismo. Es en tal época cuando surge el arte absoluto; anteriormente, el arte era el trabajar instintivo que sale de la existencia en la que él mismo está hundido para retornar a ella, que no tiene su substancia en la eticidad libre, ni tampoco tiene, por eso, la actividad espiritual libre que es precisamente para el sí-mismo que trabaja. Más tarde, el espíritu saldrá fuera del arte para ganar una presentación (*seiner Darstellung*) suya más alta: a saber, ser no solo la substancia nacida del sí mismo, sino, en su presentación como objeto, ser este sí-mismo, no solo parirse a sí a partir de su concepto, sino tener su concepto mismo por figura, de tal

¹¹⁵Hegel, *Fenomenología*, §375; 801.

manera que el concepto y la obra de arte engendrada se sepan mutuamente como uno y lo mismo. Así, pues, al haberse recogido la substancia ética desde su existencia en su autoconciencia pura, ésta última es el lado del concepto o de la actividad con la que el espíritu se produce como objeto. Es forma pura, porque el individuo singular, en la obediencia ética y en el servicio, ha desgastado toda existencia sin conciencia y toda determinación firme, igual que la substancia misma se ha convertido en esta esencia fluida (...) esta actividad pura, consciente de que su fuerza no se pierde nunca, pugna con la esencia sin figura; haciéndose dueña de ella, ha hecho del pathos su materia y se ha dado su contenido, y esta unidad es lo que sale fuera como obra, espíritu universal individualizado y representado¹¹⁶.

Cuando Hegel habla de la obra de arte abstracto, nos dice que éste debe ser entendido como una idea en la mente, pues aquí el trabajo del *artista*, a diferencia del *maestro artesano*, es consciente de lo que quiere representar que, en este caso, es el cuerpo humano lo que será representado como lo divino. Ahora el acto de creación presentará al hombre, mediante obras, representando al dios, así llegamos a una unidad entre el artista y la obra, lo que, permite la identificación armónica y autoconsciente del propio *artista*, lo cual hace que su obra sea bella, pues ésta surge de la comparación entre el ideal de belleza de los dioses y el producto de la presentación artística:

El artista experimenta entonces en su obra que él no ha producido una esencia iguala él. Es cierto que, de ese modo, retoma de ahí una conciencia de que una multitud admirativa venera a la obra como al espíritu que es su esencia. Pero ese insuflarle a la obra, al devolverle en réplica su autoconciencia sólo como admiración, es más bien una confesión que se le hace al artista de no ser su igual. Al retornar la obra al artista como alegría, él no encuentra en ella el dolor que había al darle forma y crearla, no el esfuerzo de su trabajo. Bien puede juzgar aún su obra, o hacerle sacrificios, o cualquier otra que sea la manera de poner su conciencia en ella: cuando se ponen por encima de ella con todos sus conocimientos, él sabe que lo que ha hecho vale más que lo que ellos entiendan o digan; y cuando se ponen por debajo y le reconocen una esencia que los dominan, él se sabe dueño de esa esencia¹¹⁷.

Es importante dejar claro, que la presentación artística nos dice cuál es el ideal de hombre, es decir, la forma universal del ser humano, por lo que es solo una abstracción y la identificación con la obra no se puede dar completamente; por ejemplo, en la escultura se presenta, a ojos de nuestro autor, una obra simbólica del ideal de hombre, y los hombres

¹¹⁶Hegel, *Fenomenología*, §377-378; 805-807.

¹¹⁷ Hegel, *Fenomenología*, §380; 811.

pueden siempre compararse a sí mismos con dicho ideal, sin embargo, la escultura tiene la peculiaridad de permanecer estática (sin tiempo), lo que impide que los hombres se identifiquen completamente con el ideal.

Por lo anterior, es que el siguiente paso, es representar el ideal humano por medio del *lenguaje*, lo que permite una mayor expresión de lo que se quiere representar, pues por medio del *lenguaje* se puede narrar lo que se quiere expresar con el ideal humano. Así, en *los himnos religiosos*, por ejemplo, la narración expresa, por medio de *la voz* lo que en el pasado se ha creído es el ideal de lo humano, lo cual, permite que los seres humanos que escuchen dicho *himno religioso* se identifiquen con su contenido, aún más que con las esculturas que permanecen estáticas.

El lenguaje es la característica verdadera de un sujeto autoconsciente. A través del elemento del lenguaje el artista espera recuperar su individualidad perdida en la escultura divinamente inspirada y verse a sí mismo reflejado en lo divino. En la escultura la divinidad entraba en la materialidad desde el exterior y así en la última instancia estaba separada de ésta. Ahora con el lenguaje esta separación es superada y la divinidad con sus palabras divinas no necesitan entrar en ningún material extraño (...) con el lenguaje el dios autoconsciente está presente inmediatamente, ya que por el lenguaje puede revelarse inmediatamente¹¹⁸.

El *lenguaje* es un aspecto muy importante que nos ofrece la obra de arte, pues la narración no solo es presentación como en la escultura, sino que nos brinda un mundo dotado de sentido, el cual, permite la comunicación objetiva de lo espiritual entre los hombres dentro de la comunidad hecho que, permite eliminar la posibilidad de equívocos en la interpretación de la obra, en la escultura, por ejemplo, los observadores de la presentación artística, podrían entrar en debate sobre el significado de una pose determina en la que se encuentre el dios esculpido, sin embargo, en la narración que nos ofrece *el himno religioso*, esto desaparece, pues el *lenguaje* del *himno religioso* elimina los equívocos y, los hombres que lo escuchan solo pueden hablar entre ellos sobre lo dicho por el himno, a este respecto Terry Pinkard nos dice:

Una forma de arte que involucra el lenguaje es mucho más adecuada que la estatuaria para este papel y, según Hegel, algo así como el himno practicado por los cultos de la vida griega antigua entró en el espacio de posibilidades lógicas creado por el desarrollo de este tipo de prácticas reflexivas. Después de todo, el lenguaje es el modo principal en el que nos presentamos unos

¹¹⁸Stewart, *La unidad*, 532.

a otros como agentes y sujetos. El lenguaje es completamente intersubjetivo y, no obstante, expresa la individualidad de la persona que habla. El lenguaje también es una expresión completa del pensamiento; los pensamientos expresados por el lenguaje no son esencias o entidades ocultas que están “detrás” de las palabras; el lenguaje y su uso son los significados¹¹⁹. No obstante, la narración de los *himnos religiosos* no permite la identificación completa, debido a que, dicha narración implica temporalidad, la cual, es compatible solo con los hombres y no con el dios que se quiere imitar en la obra. De lo anterior, Hegel nos dice que la narración es incompleta, pues los hombres solo podemos entender lo que se encuentra en el mundo, por lo que, surge la figura de un ser particular denominado *oráculo*, el cual, posee la facultad de saber aspectos no dichos de la narración por lo que, realmente aquello que puede saber *el oráculo* no nos es entendible completamente. Lo anterior se debe a que, su habla es particular, es decir, solo habla de un punto específico de la narración, pretendiendo predecir el futuro, el cual, siempre nos resulta obscuro, pues él no tiene forma de expresar el todo de la temporalidad, mismo que nos ofrecen los *himnos religiosos* al hablarnos solo del pasado:

Las expresiones divinas del oráculo representan otra forma de lo divino en el medio del lenguaje (...) el creyente busca aprender la voluntad divina consultando al oráculo y otros signos, tales como las entrañas del animal o el vuelo de los pájaros, con el fin de poder dirigir sus acciones de acuerdo con ellos (...) la voluntad divina a través de las expresiones del oráculo entra al mundo empírico y llega a ser conocido. Entonces, los individuos pueden conseguir un tipo de unidad con lo divino, ordenando sus acciones de acuerdo con el plan divino (...) esta forma de religión también resulta ser inadecuada. El oráculo colapsa en la dialéctica de lo universal y lo particular. El individuo consulta el oráculo sobre particularidades menores en contextos concretos, pero lo divino solo puede afirmar verdades universales¹²⁰.

La última idea que Hegel desarrolla en esta sección es la del *culto abstracto*, el cual, sostiene que para que lo divino y lo humano se puedan unir es necesario un ritual que consista en un sacrificio, con esta práctica se lleva a cabo, una *acción* que tiene como finalidad el ofrecer algo al dios; la importancia artística de este ritual radica, en el aspecto simbólico del animal que es ofrecido a dios, pues no es un simple matar a un animal, sino es un acto que pretende entablar una unión mística, la cual, se lleva a cabo en el ámbito particular, donde la divinidad,

¹¹⁹Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 23, (traducción propia).

¹²⁰Stewart, *La unidad*, 533-534.

que es universal; se manifiesta a través de objetos naturales los cuales funcionan como símbolos que representan lo sagrado de forma bella. Sin embargo, la identificación no puede darse en su totalidad, debido a que, el supuesto sacrificio del animal ofrecido a los dioses, no era realmente una ofrenda sino un objeto que servía para saciar el apetito de los participantes del ritual, puesto que, ésta era ingerido por los que llevaban a cabo el ritual, por lo que, el culto lejos de ser una ofrenda a los dioses, se convertía en un banquete que se asemejaba a un festejo, más que a un sacrificio.

Nuestro autor continúa su estudio en la sección la *obra de arte viva*, donde nos explica que en la *obra de arte abstracta*, no me es posible reconocerse, puesto que, siempre aparecen mediaciones, es decir, nunca es el hombre mismo el objeto de identificación. En cambio, en esta sección, Hegel nos dice que la mayor posibilidad de identificación es el cuerpo humano vivo, mismo que podemos identificar con *el atleta*, pues ahora lo divino se manifestará y será reconocido en el cuerpo vivo *del atleta*. Aquí nos encontramos al hombre reconociendo lo divino en el otro igual a mí, asumiendo que aquél que alcanza la gloria deportiva tiene una naturaleza divina, pues el dios se encuentra dentro de su cuerpo. Es decir, *el atleta* esculpe su cuerpo por medio de la disciplina que le exige la actividad física y cuando alcanza la gloria olímpica, los integrantes de la comunidad, ven en el atleta un ideal de ser humano que se identifica con lo divino; con lo que se puede decir que el campeón del maratón tiene el cuerpo, las habilidades y las cualidades de Aquiles, por ejemplo. Lo anterior, permite que el atleta sea identificado como dios por medio de rituales, sin embargo él, no se reconoce como dios, pues solo es consciente, de que, él resultó campeón fruto de su trabajo y disciplina, por lo que resulta imposible una total conciencia del individuo como dios. Así, Hegel explica que es por medio del *ritual báquico* el medio por el cual dios entra en el cuerpo del creyente, adquiriendo así, vida y movimiento. Pero es esta relación báquica, la relación con el dios es parcial, pues la embriaguez de la conciencia impide una identificación plena con dios, a este Stewart nos dice:

Para los griegos, el cuerpo humano en sí, como un producto de la naturaleza, era un medio artístico para modelarlo y conformarlo. El cuerpo es para el atleta lo que la piedra es para el escultor o el lienzo para el pintor (...) los griegos practicaban un culto del cuerpo que los llevó a organizar competencias y festivales deportivos. El festival es la ocasión inmediata en la que lo divino se revela en el sujeto individual (...) los atletas, como los escultores recibían el reconocimiento de todos y eran honrados entre su pueblo ya que realizar un tipo de unidad con

lo divino (...) el cuerpo del atleta se convirtió en el objeto de la agencia divina y se consideró como testimonio vivo del poder divino (...) ahora, los honores no son concedidos a la estatua de dios sino al sujeto humano vivo en el que el dios está presente (Stewart 2014, 542-543).

En la sección, *la obra de arte espiritual*, Hegel analiza las obras de arte literarias de la Grecia clásica, y afirma que en esta forma del mundo ya es posible representar lo divino por medio del lenguaje expresado, a través de una narración; misma que es capaz de identificar la comunidad de dioses que componen el panteón griego, con la comunidad de los hombres. En dicha narración aparecen los dioses vivos, actuando y hablando con absoluta coherencia; lo cual, resulta muy diferente a un ritual religioso, pues los dioses son representados como sujetos humanos autoconscientes, lo que permite que nos sea contada la relación que mantuvieron los dioses con los hombres:

Los espíritus del pueblo que se hacen conscientes de la figura de su escena en un animal particular convergen en un solo espíritu; así los espíritus del pueblo particularmente bellos se unifican en un panteón cuyo elemento y alojamiento es el lenguaje. La contemplación pura de sí mismo como humanidad universal tiene en la realidad efectiva del espíritu del pueblo (*Für dieses Werk ein Gesamtvolk*) la forma de que éste se vincula a los otros que, por medio de la naturaleza, constituye una nación única, en una empresa común, y forma para esta obra un pueblo conjunto con un cielo conjunto (...) la misma universalidad que corresponde a este contenido tiene también, necesariamente, la forma de la conciencia en que dicho contenido entra en escena. Ya no es la actividad efectivamente real del culto, sino una actividad que, ciertamente, no se ha elevado todavía a concepto, pero sí, por primera vez y solo ahora, a representación (*Vorstellung*) a enlace sintético de conciencia autoconsciente y de conciencia externa¹²¹.

No obstante, que el *lenguaje* de la narración permite identificar ambas comunidades, se mantiene la dualidad entre dioses y hombres, aunque ambos se parezcan bastante. En estas narraciones, los dioses tienen vicios y pasiones humanas, aunque, su realidad es divina; lo cual, los dota de poderes sobrehumanos y de inmortalidad. Para superar las diferencias de la universalidad divina con la particularidad humana, tenemos que fiarnos de la narración, pues ésta es la única que nos permite llevar a cabo la identificación entre estas dos comunidades.

La primera forma de narración que nuestro autor estudia es *la epopeya*, la cual, es transmitida por un poeta cuya principal habilidad es recordar y narrar acontecimientos

¹²¹Hegel, *Fenomenología*, §388-389; 829-831.

(acciones) que los demás hombres han olvidado. Lo anterior nos pone frente a una contradicción, pues debido a que, el poeta es el único que recuerda dichos sucesos, los integrantes de la comunidad no pueden estar seguros de que los sucesos que nos son narrados, hayan acontecido exactamente como nos lo dice el poeta, de hecho, siempre se tiene la sospecha que el relato del poeta lleva un dote de fantasía, pues los vicios y pasiones que muestran los dioses son poco afines a su dignidad divina y esto complica que los miembros de la comunidad se puedan identificar con los dioses:

En esta epopeya, entonces, se le expone en general a la conciencia lo que llega a producirse en sí en el culto, la referencia de lo divino a lo humano. El contenido es una acción (*der Inhalt ist eine Handlung*) de una esencia autoconsciente. El actuar perturba la quietud de la substancia y excita la esencia, con lo que su simplicidad queda dividida y abierta al mundo plural y múltiple de las fuerzas naturales y éticas (...) los poderes universales tienen en ellos la figura de la individualidad y, por ende, el principio del actuar; por eso, su producir efectos aparece como una actividad que parte completamente de ello, y tan libre como la de los hombres¹²².

Al no poder encontrar absoluta identificación entre los dioses y el hombre, Hegel pasa a desarrollar un segundo momento de *la obra de arte espiritual* y nos explica que en *la tragedia* los dioses aparecen vivos por medio de una representación que llevan a cabo un grupo de actores. Ahora, los dioses y los héroes ya no es más entidades abstractas debido a que, en este momento de la exposición hegeliana, un actor los representa en carne propia en un teatro enfrente de los miembros de la comunidad. Para nuestro autor, *la tragedia* es una representación mucho más sofisticada que *la epopeya*, puesto que los espectadores pueden ver a los dioses vivos en escena, además, ya no es necesario que los espectadores se imaginen lo que narra el poeta, sino que lo pueden ver como realidad efectiva en el teatro por medio de las acciones de los artistas que deciden usar máscaras para poder representar a los dioses y héroes; Stewart nos explica lo anterior de la siguiente manera:

Esta representación es “más elevada” que la epopeya, ya que en lugar de que un aeda solo cuente una narración simple, ahora actores vivos representan los diversos caracteres y representan los eventos (...) ahora los héroes no son seres abstractos universales que habitan solo en la esfera del lenguaje y en la imaginación de los espectadores, sino en cambio son individuos concretos, empíricos en el escenario. Los actores remplazan al aeda y su

¹²²Hegel, *Fenomenología*, §390; 831.

representación viva de lo divino es más real que la de sus predecesores y es más parecida al espíritu o aun ser humano verdadero¹²³.

Una característica importantísima de *la tragedia* es *el coro*, pues éste, es capaz de distanciarse de lo que ocurre en escena, esto le permite que pueda tener conciencia de lo que ocurre en escena, por tal motivo, los integrantes del *coro* son los únicos que pueden tener una visión completa de lo que acontece en escena, lo cual, es relatado con sus cantos. *El coro* al tener la posibilidad de observar la narración completa, utiliza su canto para convertirse en un grupo de individuos que observan lo que sucede con el héroe y los dioses en escena; teniendo la capacidad de cantar para suplicar por compasión ante el futuro que se avecina, conocimiento que es sabido por los integrantes del *coro*, pues lo pudieron aprender con la narración completa. *El coro* es capaz de conocer el desenlace de la *tragedia*, mientras que los héroes solo son capaces de conocer el presente por lo que, la función del canto del *coro* es señalar el destino de la obra, pero solo de forma pasiva:

En la tragedia el coro remplaza a la población general de la epopeya, es decir, que están bajo las reglas del jefe individual sin disfrutar ningún poder político (...) el coro en este papel subordinado está limitado a las huecas expresiones de piedad o de tópicos generales sobre el destino. Como la gente común, el coro solo es pasivo, lamenta el destino de los otros mientras que no se arriesga actuando¹²⁴.

Opuesto al *coro*, para el héroe siempre hay algo oculto, tanto por los dioses como por *el coro*, y para este personaje es imposible comprender *el destino*, puesto que su comprensión de la narración es limitada. El *héroe* solo actúa en el presente sin poder prever el futuro, lo que, provoca que no pueda saber ni reflexionar sobre sus acciones y no puede saber acerca de las consecuencias de las mismas. El carácter trágico del *héroe* consiste, en que, ante su ignorancia de su futuro, solo tiene sus acciones para conocer su carácter el cual siempre tiene la peculiaridad de ser particular. Por este motivo, en las tragedias siempre existe un conflicto entre dos acciones (*die Handlung*) cuya realidad efectiva podríamos considerar como legítima dentro *del mundo ético*. En este sentido el *héroe* no ha tenido formación (*die Bildung*) de ningún tipo, en tanto que no es capaz de reflexionar sobre sus acciones, pues esto solo es posible cuando uno puede distanciarse de las acciones propias para poder analizarlas críticamente y poder emitir otro juicio de estas en otro sentido; actividad que en *la tragedia*,

¹²³Stewart, *La unidad*, 551.

¹²⁴Stewart, *La unidad*, 551-552.

solo es posible por medio del *coro*, pues ellos son los únicos que pueden ver las acciones del *héroe* a la distancia y lamentarse por el desenlace de la obra, Terry Pinkard nos dice a este respecto:

La tragedia griega puso al individuo en la posición de cuestionar sobre su actuación en términos de estos roles, esto sin reflexionar sobre ellos, pues era en sí misma una razón adecuada para la acción. Por lo tanto, presentó a los griegos con escepticismo acerca de si lo que el individuo griego había tomado como autoritario para sí mismo, como algo simplemente “dado” como actuar de acuerdo con el ideal griego de *Sittlichkeit*, o simplemente “continuar” de la misma manera, es decir, seguir actuando por la creencia de la comunidad. Al volverse consciente de sí mismo en forma de arte, la vida griega ya no podía simplemente aceptar las normas del *Sittlichkeit* griego al pie de la letra, ni podía aceptar que lo que había tomado como divino realmente lo era¹²⁵.

Debido a la falta de formación del *héroe* se vuelve incompleta la identificación con los dioses, pues los hombres son incapaces de ver la totalidad del relato, lo que impide que se observe el destino de las acciones de los hombres, el cual, aparece en este punto, como un destino universal a los hombres mismo que, tiene un sentido trágico.

Con la aparición del destino, los hombres tienen la comprensión del relato, sin embargo, ante esa enorme universalidad de dicho destino la *tragedia* desaparece; surgiendo *la comedia* como un momento donde, en escena, por medio de un individuo, se logra hacer crítica, pues él se ríe de sí mismo, pero al mismo tiempo ironiza al héroe y a los dioses:

El individuo en la comedia puede referirse a sí mismo por medio de bromas e ironías del papel que está representado y convertirse en público, como el individuo que realmente es (...) la comedia demuestra en una comprensión nueva y más alta de los términos “naturaleza” y “espíritu” (...) esta ironía representa un distanciamiento autoconsciente e independiente de la naturaleza. La autoconciencia en la comedia supera su miedo al destino divino y a la naturaleza, y ya no está alienada de esto. Con respecto al ámbito del espíritu, la comedia critica al estado y sus instituciones por medio del contraste entre las pretensiones universales del estado y su existencia particular finita (Stewart 2014, 555).

El comediante, al final, lo único que ofrece es risa y no puede ofrecer una representación de su *acción* ni una catarsis de la misma, pues no hay conciencia de la crítica irónica que está llevando a cabo en escena y debido a esa falta de conciencia de la *acción* es imposible

¹²⁵Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 248, (traducción propia).

identificar alguna corrección de la trama. Con la *ironía* solo se logra el absurdo de la literalidad del relato, por lo que la comedia termina con todo lo acontecido en escena, pues los dioses pierden toda realidad efectiva y se convierten en una idea en la mente, misma que coincide con la universalidad del relato de la comunidad griega, el cual, consiste en el mundo ético:

La burla cómica de la concepción pública de los dioses y las payasadas están relacionadas con su adoración, por lo tanto, requiere una concepción filosófica de ellos. Si bien el paso a una concepción filosófica indica un progreso conceptual para nosotros (los lectores), desde el punto de vista de la forma de vida griega, en realidad marca una recaída de la reflexión filosófica, por grande que sea esa reflexión, pues la religión griega del arte era la mejor opción para una contemplación poética más bien que filosófica¹²⁶.

En la sección la *religión manifiesta*, Hegel concluirá la sección de *la religión*, donde el simbolismo cristiano de la *trinidad* es la representación absoluta para la autoconciencia *del espíritu*, pues ahora el *lenguaje* de la narración que esta *religión* nos ofrece es totalmente simbólico, es decir, solo depende de la narración de la idea en la mente (*Vorstellung*) que une a esta comunidad. La idea de revelación dota al relato del cristianismo de un discurso que solo es propio de los hombres, ya no tenemos que estar comparándonos ni intentando entrar en armonía con los dioses del panteón griego; ahora todos los hombres podemos identificarnos universalmente con este relato, pues es completamente humano. Lo anterior permite realmente alcanzar un relato universal que todos podemos compartir universalmente, pues incluye a todo individuo y no necesita que sea narrado por ningún poeta o representado por algún actor, Pinkard explica este aspecto de la siguiente manera:

El cristianismo representa la conciencia de Dios como humano, no en la forma de una estatua o de un culto, sino como un ser humano vivo que representa plenamente en sí mismo lo que es verdaderamente divino en la vida humana y que amplía esta comprensión de los principios absolutos y los más altos intereses de la humanidad, misma que se les manifiesta a todos los que se dan cuenta de ella. Esta divinidad humana no es la idealización y trascendencia de la humanidad como lo fueron los dioses griegos; en cambio, comparte todas las características de la humanidad: sus pasiones e incluso su moralidad. Los dioses griegos eran remotos y relativamente indiferentes a los humanos con solo un punto de vista impersonal y distante. La nueva representación de la divinidad en el pensamiento cristiano, sin embargo, ve a Dios como

¹²⁶Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 249, (traducción propia).

plenamente humano, plenamente identificado con la vida de los seres humanos, uniendo el punto de vista divino e impersonal con el punto de vista muy subjetivo y personal del individuo. Este es el contenido de la religión absoluta, aunque al contenido se le pueden dar diferentes formas (algunas de ellas inadecuadas). Hegel afirma que la aseveración de esta religión de ser una comunidad religiosa revelada es apropiada, ya que, revela en forma representativa (en la forma de *Vorstellung*) lo que la filosofía articula más tarde en el pensamiento conceptual discursivo¹²⁷.

Para Hegel la idea cristiana de revelación logra unir todos los momentos que se han expuesto en la *Fenomenología*, pues en un primer momento Dios es puro pensamiento, es solo idea en la mente (*Vorstellung*), cuyo ser consiste en ser la otredad absoluta, es el Dios del pasado, el Dios de los judíos que llevó a cabo el relato de la creación con su omnipotencia, es un sujeto abstracto autoconsciente, en un segundo, ese ser autoconsciente abstracto. En este punto tendríamos una diferencia con Dios, pues el hombre a diferencia de Éste, tiene la posibilidad de conocer el bien y el mal; y tenemos que vivir con dicho conocimiento, lo cual, funge como el contenido y particularidad de los hombres.

En un segundo momento, Dios, que es completamente universal, se particulariza, se vuelve un hombre vivo, encarnado en la persona de Jesús de Nazaret el cual identificamos con Cristo mismo que, constituye el presente del *espíritu*, pues es la su particularidad. Cristo es Dios y hombre, cuyo fin es el luchar contra el mal y así reconciliar a Dios con los hombres Hegel nos dice:

Esto, que el espíritu absoluto se haya dado la figura de la autoconciencia en sí, y la haya dado, por ende, también para su conciencia, aparece ahora de tal manera que la fe del mundo es que el espíritu existe ahí como una autoconciencia, esto es, como un ser humano efectivamente real, que él es para la certeza inmediata, que la conciencia creyente ve, siente y oye esta divinidad. No es, entonces, una imaginación, sino que está real y efectivamente en él. La conciencia, pues, no parte de su interior, del pensamiento, concatenando dentro de sí el pensamiento de Dios con la existencia. –El momento del ser inmediato está presente en el contenido del concepto, de tal manera que el espíritu religioso, en el retorno de toda esencialidad a la conciencia, ha llegado a ser sí-mismo positivo simple, igual que el espíritu efectivo como tal, en la conciencia desdichada, llegaba a ser esta negatividad autoconsciente simple. El sí-mismo del espíritu que existe ahí tiene así la forma de la inmediatez perfecta, no

¹²⁷Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 252, (traducción propia).

está puesto ni como pensado o representado, ni como producido, como ocurre con el sí-mismo inmediato, por una parte en la religión natural y por otra en la religión-arte. Sino que este Dios es contemplado sensiblemente, de manera inmediata, como sí-mismo, como un ser humano singular y efectivamente real; solo así es él autoconciencia¹²⁸.

El relato de *la religión manifiesta* no solo se limita a hablarnos del pasado y el presente de Dios, sino, que nos habla de su muerte y de su resurrección, lo cual, constituye su futuro en una narración cuya representación completamente simbólica con la cual es posible que nos identifiquemos totalmente, pues al morir como hombre se une se vuelve a unir a Dios en la resurrección. Así, con la muerte de Dios, es posible que aparezca el *espíritu*, pues surge una manera universal de vida, la cual, es la comunidad de los hombres, una comunidad completamente humana, misma que nos muestra lo que deberíamos hacer con nuestras acciones con respecto al futuro, lo que, consiste en buscar la vida universal de la comunidad religiosa, por lo que, a partir, de ahora solo tenemos el futuro, nuestro autor afirma a este respecto:

Así, pues, el espíritu es espíritu que se sabe así mismo; él sabe a sí, aquello que a él le es objeto es, o sea su representación es el contenido absoluto verdadero; el cual, como veíamos, expresa al espíritu mismo. Es, a la vez, no sólo contenido de la autoconciencia, y no sólo objeto para ella, sino que es además, espíritu efectivamente real. Lo es en tanto que recorre los tres elementos de su naturaleza; este movimiento a través de sí mismo entero es lo que constituye su realidad efectiva; -lo que se mueve es él, él es el sujeto del movimiento y es también el mover mismo, o bien, la substancia a través de la cual pasa el sujeto. Así como el concepto de espíritu nos había advenido cuando entramos a la religión, a saber, en cuanto el movimiento del espíritu cierto de sí mismo que perdona al mal y, con ello, se desase de su propia simplicidad de y su dura inmutabilidad, o bien, en cuanto el movimiento por el que lo absolutamente contrapuesto se reconoce como lo mismo y este reconocer brota como el Sí entre estos dos extremos: del mismo modo, este concepto lo contempla la conciencia religiosa a la que la esencia absoluta le es manifiesta, y esa conciencia cancela y asume la diferenciación de su sí-mismo respecto a lo contemplado por ella, y así como es el sujeto, también es la substancia, y es, entonces, ella misma el espíritu precisamente porque es este movimiento, y en la medida en que lo es¹²⁹.

¹²⁸Hegel, *Fenomenología*, §404-405; 861.

¹²⁹Hegel, *Fenomenología*, §420; 891-893.

En este momento, Hegel afirma que contamos un relato que compartimos totalmente, porque no es necesario contrastarlo o comprobarlo de ninguna manera, debido a que Dios es revelado a los hombres.

Cuando nuestro autor concluye la sección de la *religión* diciéndonos que, en este momento del desarrollo de la conciencia, la comunidad de los hombres es ya un lugar totalmente espiritual, ya que, somos capaces de auto reconocernos de manera absoluta como miembros de una cultura que se auto identifica con el relato religioso del cristianismo gracias a que, en dicho relato el Dios se ha revelado a los miembros de la comunidad como un hombre vivo. Así, Hegel pasa al último capítulo de *la Fenomenología*, el cual, llama el *espíritu absoluto* mismo que, a nuestro juicio resulta el capítulo más interesante del libro, pues en él nuestro autor nos dice que, debido a la capacidad que tiene el *espíritu* de auto reconocerse absolutamente a sí mismo, éste ha llegado a la posibilidad de contar con un concepto de él mismo¹³⁰, el cual, se encuentra constituido por la totalidad de nociones que lo han conformado a lo largo del desarrollo del fenómeno del espíritu. De esta forma, el concepto de sí mismo con el que ahora cuenta el *espíritu*, solo es posible gracias a que él mismo, debido a todas las acciones que ha llevado a cabo durante su desarrollo, se ha vuelto capaz de ponerse por sí solo como objeto de conocimiento para poder estudiarse de manera abstracta y así poder hacer crítica de sí de manera continua y permanente.

A nuestro parecer, el *espíritu absoluto* como forma de la conciencia, cuenta con una importancia capital, pues no solo es la finalidad última del desarrollo de la conciencia, sino, que es también el inicio del estudio filosófico del espíritu¹³¹, tal como, el mismo Hegel nos propone en el *Prólogo* de *la Fenomenología* cuando nos explicó la intención científicista de su proceder filosófico (*Wissenschaft*). Esta característica permite que seamos conscientes de que el *espíritu*, para estudiarse a sí mismo parte del hecho de que él es capaz de ponerse como objeto de conocimiento hecho que, significa que siempre existe la posibilidad de iniciar un nuevo estudio crítico del espíritu, esto con la finalidad de hacer alguna precisión, corrección

¹³⁰Cfr. Siep, *El camino*, 243.

¹³¹Cfr. Robert B. Pippin, "The "logic of experience" as "absolute knowledge" in Hegel's *Phenomenology of Spirit*" en *Hegel's Phenomenology of Spirit. A Critical Guide*, Dean Moyar & Michael Quante edit. (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 226.

o incremento del concepto que el *espíritu* ha hecho de sí mismo, el cual, está constituido por todas las formas en las que se ha desarrollado el propio fenómeno de la conciencia.

Lo anterior es muy importante tenerlo en cuenta, pues en el próximo capítulo haremos un estudio del concepto de *ópera* que Hegel presenta en su *Estética*, esto en función el concepto de *acción* de la *Fenomenología* mismo que, hemos desarrollado a lo largo del presente capítulo. Así la noción del *espíritu absoluto* nos ayudará a comprender porqué es necesario hacer un estudio exhaustivo de la totalidad de las formas del arte que nuestro autor desarrolla en su filosofía del arte, así como, nos será una utilidad capital para entender nuestro diálogo crítico con lecturas de la filosofía de Hegel que proponen teorías como las de “el fin de la historia” y “el fin del arte” con las que, intentaremos entablar una discusión, pues sostendremos que a la luz del *espíritu absoluto*, siempre será posible incluir a la totalidad del espíritu nuevas formas de la conciencia, ya que, el *espíritu* es capaz de pensarse a sí mismo y, con esto, tiene la facultad de seguir desarrollándose de manera permanente hecho que, posibilita que se sigan incluyendo nuevas formas de la conciencia a la totalidad del espíritu, lo cual, posibilitará que una de nuestras propuestas sea que la ópera es un momento del espíritu que solo es entendible a partir de la totalidad del fenómeno del espíritu así como que, dicha forma del arte, pueda ser usada como un ejemplo de que el espíritu sigue desarrollándose así mismo.

El concepto *ópera* de Hegel como *Gesamtkunstwerk*

Después de la exposición de *la Fenomenología* presentado en el capítulo anterior, donde hemos hecho un especial esfuerzo en puntualizar la idea de *acción* con la finalidad de comprender la manera en que el espíritu surge como una realidad efectiva en la historia; ahora debemos iniciar el estudio de la propuesta hegeliana acerca del *arte* para que de esta forma podamos identificar la idea central de la presente investigación, a saber: la idea de *ópera*. Para lograr lo anterior, debemos centrar nuestros esfuerzos en estudiar *la Estética* de Hegel, pues es allí donde dicho autor hace una exposición amplia y detallada del fenómeno del *arte*, y donde encontraremos puntualmente las ideas hegelianas acerca de *la ópera*.

Lo anterior presenta como principal dificultad que, el día de hoy contamos con por lo menos dos versiones de la *Estética*, por lo que debemos saber qué características tienen cada una de ellas y qué nos pueden ofrecer para lograr nuestro estudio del concepto de *ópera* de Hegel. Por lo anterior, proponemos detenernos un momento para hablar de dichas versiones de *la Estética* y del porqué, preferiremos el contenido de una sobre la otra.

Acerca de la discusión de las versiones de la *Lecciones de estética* de Hotho y Kehler

Como se sabe, Hegel a lo largo de su vida solo publicó y corrigió personalmente cuatro obras; a saber: *la Fenomenología del Espíritu* en 1807, *la Ciencia de la Lógica* de 1816, *La Filosofía del Derecho* en 1820 y *la Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* en 1830¹³². Todas las demás obras que se conocen bajo la autoría de Hegel son manuscritos, reflexiones personales, correspondencia y sobre todo; apuntes de los diferentes cursos que dictó Hegel a lo largo de su vida, mismos que fueron tomados y editados por los alumnos que asistieron directamente a sus cursos; cuya publicación, es importante enfatizar, no fue autorizada, ni revisada por el Dr. Hegel.

Así, las famosas *Lecciones de estética* de Hegel, no son más que los apuntes de los diversos cursos que dictó Hegel en Berlín sobre estética o filosofía del arte. Este valioso contenido, ha llegado a nuestras manos en primera instancia gracias a que, su alumno

¹³²Cfr. Ramón Valls Plana, “La enciclopedia en la vida y obra de Hegel” en *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, de G. W. F. Hegel. (Madrid: Abada Editoriales, 2017), 9-34.

Heinrich Gustav Hotho, los editó y publicó cuidadosamente en 1835. Este texto de Hotho ha pasado a la historia de la filosofía como la versión oficial y casi canónica, del pensamiento sobre estética de Hegel, autores de la talla de Kierkegaard, Heidegger y Gadamer; han leído e interpretado este texto como una fuente auténtica, fidedigna y de gran calidad sobre el pensamiento estético hegeliano.

La Estética de Hotho, es decir, *Las lecciones de estética* de Hegel, fue elaborada, a partir, de diversos manuscritos y anotaciones hechas directamente por Hegel, además, Hotho se hizo ayudar de diversos cuadernos de apuntes tomados por él mismo y por otros asistentes a la cátedra hegeliana de filosofía del arte durante el verano de 1823. El trabajo de Hotho, a pesar, de ser la versión casi oficial de la estética hegeliana, presenta múltiples problemas; el primero y más sencillo, es que, fue publicado cuatro años después de la muerte de Hegel, es decir, en 1835¹³³; por lo que, Hotho tuvo tiempo suficiente para hacer una edición exhaustiva de los apuntes ya mencionados. Lo anterior resulta problemático debido a que, la edición fue tan cuidada, que realmente no sabemos hasta donde Hotho fue fiel al pensamiento hegeliano y hasta donde nos proporcionó un texto que más que el pensamiento de Hegel contiene un híbrido entre el pensamiento del profesor y lo entendido por Hotho como uno de sus alumnos.

Otro hecho que nos hace tener nuestras reservas sobre los apuntes en cuestión es su extensión, pues la editora de *la Estética* de Hotho, Annemarie Gethmann-Siefert, afirma que los manuscritos que usó el propio Hotho, tienen una extensión de alrededor de doscientas páginas, mientras que la obra publicada por el alumno de Hegel cuenta con más de mil doscientas páginas¹³⁴. Este aumento desmedido en la extensión nos hace preguntarnos con gran asombro y desesperación: ¿qué tanto añadió Hotho a lo dicho por Hegel en clase?¹³⁵ Esta pregunta surge de que, si bien entendemos que *la Estética* solo fue posible a partir de los apuntes de los alumnos que asistieron a clase de Hegel; honestamente no nos explicamos esa colosal extensión de páginas de la versión final que nos presentó Hotho en su obra; parece

¹³³Traducidos por primera vez al español en 1908 por Hermenegildo Giner de los Ríos, en este trabajo se utiliza la edición de Editorial Losada del año 2008, la cual, utiliza la misma traducción.

¹³⁴Cfr. Karsten Berr y Annemarie Gethmann-Siefert, "Sobre los apuntes de Kehler" en *Filosofía del Arte o Estética*, G. W. F. Hegel (Madrid: Abada editores, 2006), 7.

¹³⁵A este respecto Frederick Beiser afirma: "La *Estética* es aún más grande que *la Enciclopedia*, la exposición del sistema en su conjunto. En la edición *Werkausgabe* se extiende a más de 1500 páginas, lo que la hace más de 200 páginas más larga que *la Enciclopedia*. Podríamos atribuir la extensión del trabajo a los caprichos de los editores de Hegel; pero, aparte de su tamaño, el contenido de la obra no deja lugar a dudas sobre la extraordinaria devoción y conocimiento de Hegel por las artes".

Frederick Beiser, *Hegel*. (New York and London: Routledge, 2001), 283. (traducción propia)

que el alumno de Hegel quiso incluir todo el material del que disponía para asegurarse de que ningún contenido dictado por Hegel se perdiera, aunque esto resultara en repeticiones o algunos equívocos.

Por si fuera poco, un problema mayor con estos apuntes, mismo que, trae de antemano una discusión inmensa, es la intención interpretativa de Hotho al redactar su obra, la cual consiste a juicio Annemarie Gethmann-Siefert en:

Hotho llevó a cabo una importante intervención sistemático-estructural en el material del que disponía, siendo particularmente grave su intento de desplegar una base sistemática de la lección para legar a la posteridad un “sistema perfecto” hegeliano (¡a fuerza de retoques, de mutilaciones y añadidos!), con la intención explícita de “completar” a Hegel, tal como los demás editores de las Obras Completas hicieron con otros cursos, a fin de que el corpus hegeliano pudiese resistir la comparación con otros sistemas, especialmente con el de Schelling y Solger¹³⁶.

Con la cita anterior, de ninguna manera queremos sugerir una intención deshonesto de Hotho en el momento de la redacción de su obra; lo que deseamos enfatizar, es que, Hotho ya contaba con la última edición de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, por lo que, él quería que todo aquello que se hubiera dicho en la cátedra de estética de Hegel, encajara de manera perfecta en el sistema publicado y revisado por el profesor. Lo anterior, sí pone a Hotho frente a un *Leitmotiv* muy poderoso para redactar su obra a saber: privilegiar siempre la exhaustiva sistematización del pensamiento hegeliano.

Por otro lado, el día de hoy contamos con unos “nuevos” apuntes de las cátedras de estética de Hegel; decimos “nuevos”, porque datan del curso de estética que Hegel impartió en Berlín durante el verano de 1826; mismos que fueron tomados al dictado por Victor von Kehler, los cuales, han sido editados y publicados en el año 2003¹³⁷ por la filósofa y filóloga alemana Annemarie Gethmann-Siefert misma que, dio gran importancia a asegurarse de la autenticidad y veracidad de los “nuevos” apuntes; esfuerzo que le valió un gran reconocimiento dentro del mundo académico, por ejemplo, Robert Pippin afirma acerca de estos apuntes que:

Las decisiones editoriales de Hotho han sido desafiadas enérgicamente durante treinta años por la académica que, sin duda, sabe más sobre el tema que cualquiera que esté vivo, Anne-

¹³⁶Berr y Gethmann-Siefert, “apuntes de Kehler”, 9.

¹³⁷Traducidos en el 2006 al español por Domingo Hernández Sánchez.

Marie Gethmann-Siefert, la editora de la edición crítica de las conferencias. En resumen, ha afirmado que lo que la gente trata como “la Estética de Hegel” es, hasta cierto punto, o al menos más de lo que se aprecia, “la Estética de Hotho”¹³⁸.

Además de estas palabras donde Pippin expresa su aceptación por el trabajo Gethmann-Siefert, queremos hacer notar que intelectuales de la talla de Frederick Beiser, Miriam Madureira y Lydia L. Moland; conocen y dialogan con estos apuntes sus actuales trabajos, por lo que, podemos afirmar que los apuntes de Kehler se han insertado con gran éxito y con mucha presencia, en la discusión hegeliana actual a nivel mundial.

Es de esta forma que los apuntes de Kehler nos acercan a la mejor versión que podemos tener de la palabra viva de Hegel durante su curso de estética, pues el hecho de que hayan sido tomados al dictado aminora la posibilidad, de que, un tercero tergiverso lo dicho por Hegel. No obstante, es correcto decir, que estos apuntes no están exentos de inconsistencias debido a la cotidianidad propia de la cátedra universitaria, es decir, es posible que Kehler no haya escuchado correctamente alguna idea, haya omitido alguna otra o que simplemente su caligrafía no haya sido de la mayor ayuda posible para la editora de estos apuntes.

Otro rasgo positivo de estos últimos apuntes, es que, tanto para Hegel como para Kehler no le es desconocida una de las versiones finales de la *Enciclopedia*, pues para los tiempos de los “nuevos” apuntes, ya existía la primera edición de dicha obra, la cual, data de 1817 en Heidelberg y, la presencia de Kehler en la cátedra de Hegel se encontraba muy cerca de la segunda edición de la *Enciclopedia* en 1827, la cual, casi no tiene diferencias o es muy cercana con la última versión que publicó Hegel en 1830: “en cualquier caso, prescindiendo de comparaciones, la ENC de Heidelberg es ya el sistema. En este punto se produce un acuerdo entre los biógrafos de Hegel, aunque no interpreten igualmente el modo de esta presencia del sistema en la ENC”¹³⁹. En otras palabras, parece que estos apuntes nos ponen de manera cercana ante la autenticidad de la palabra viva de Hegel y a la sistematicidad que debió tener la clase de dicho autor al ya contar con la primera versión de la *Enciclopedia* y con la siguiente edición en mente.

¹³⁸Robert B. Pippin, *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism* (Chicago: The University of Chicago Press, 2015), 3. (traducción propia)

¹³⁹Valls Plana, “La enciclopedia en la vida y obra de Hegel”, 23.

Desde el punto de vista interpretativo los apuntes de Kehler nos ponen frente a un Hegel que discute, principalmente, con el fenómeno del arte, el cual, ha sido tratado por dicho autor, desde los tiempos de *la Fenomenología* y desde sus escritos de juventud; a este respecto la Dra. Miriam Madureira nos dice:

En su primer escrito publicado de Jena, el Escrito sobre *la diferencia*, de 1801, todavía aparece —posiblemente como efecto de la influencia de Schelling sobre el Hegel de esos años— el arte al lado de la *Especulación* como un acceso al absoluto no subordinado enteramente a la filosofía, en el escrito que precede inmediatamente a *la Fenomenología del Espíritu* —el escrito que hoy se publica como *Jenaer Systementwürfe iii* —el arte ya aparece al menos implícitamente en el lugar que será el suyo en la concepción posterior del espíritu absoluto. Pero no sólo la estructura de la filosofía hegeliana, que ahora se convierte en un sistema, sufre una transformación, sino también la propia interpretación de Hegel de su presente —o sea, del mundo moderno de *las Entzweiungen*. De hecho, habría que ver la transformación de su filosofía en sistema en relación con la transformación de su interpretación del mundo moderno— como el cambio de terapia que sigue al cambio en su diagnóstico de la modernidad¹⁴⁰.

Lo anterior, nos presenta cómo Hegel construye su idea de *arte* de manera gradual a lo largo de su vida, por lo que, *el arte* debe ser discutido a la luz de una visión, no solamente sistemática, sino, además de esto con una visión histórica que tome al arte, principalmente, como un fenómeno del espíritu al igual que lo hizo el propio Hegel.

Al respecto de la discusión en cuanto a la interpretación que encierra ambos apuntes, ya hemos comenzado a mencionar que la obra de Hotho propone, principalmente, una excesiva sistematización del pensamiento hegeliano, quizá mayor de la que el propio Hegel haya deseado, decimos esto pues existen algunos anécdotas biográficas de Hegel en los que sin duda parece que el interés principal de nuestro autor es hacer un sistema filosófico, sin que éste sea el fin último de su actividad intelectual, sino, lo que realmente deseaba era llegar al verdadero objetivo de la filosofía, el cual, consiste como nos lo dijo en *la Fenomenología*, en llegar a la conciencia plena del *espíritu absoluto*¹⁴¹.

Para dar un par de ejemplos de lo anterior, primero mencionaremos una famosa carta de Hegel a Schelling donde le dice: “En mi desarrollo científico, que partió de las necesidades

¹⁴⁰Miriam M. S. Madureira “El arte antes del fin del arte. Lugar y función del arte en el joven Hegel” en *Figuras. Estética y fenomenología en Hegel* de Carlos Oliva. (México: UNAM, 2009), 41-63.

¹⁴¹Cfr. Hegel, *Fenomenología*, §422; 897.

más subordinadas del hombre, fui conducido inevitablemente hacia la ciencia, y el ideal de mi juventud tuvo que tomar la forma de reflexión y, por tanto, a la vez de un sistema. Ahora me pregunto, mientras todavía me ocupo de ello, qué retorno a la intervención en la vida de los hombres se puede encontrar ”¹⁴². En esta cita, aunque es claro que Hegel declara tener una firme intención de llevar a cabo un sistema filosófico, a nuestro juicio, también se observa de manera obvia, una preocupación capital por trascender dicho sistema con una continua y permanente actitud filosófica-científica acorde al cientificismo¹⁴³ que desarrolla en *la Fenomenología*.

El segundo ejemplo biográfico a este respecto es el hecho, de que, el día de hoy contamos con diversas ediciones de las obras publicadas por Hegel, así como, con diferentes versiones de apuntes de los alumnos de nuestro autor. Lo anterior es relevante porque es famoso el hecho, de que, Hegel siempre estaba preocupado por actualizar sus cursos, buscando siempre encontrar una mejor versión de estos. Ramón Valls Plana, explicando la razón del por qué existen tantas versiones de los textos hegelianos nos dice: “Hegel corregía el libro no sólo cuando preparaba una nueva edición, sino semestre a semestre y día a día, al hilo de sus clases. Para facilitar esta tarea, pedía al editor que le suministrara varios ejemplares impresos <<en papel de escribir>>, para seguir enmendando el libro, y con él a sí mismo”¹⁴⁴. Con estos dos ejemplos, nos parece claro que Hegel tenía presente la necesidad de crear un sistema filosófico para exponer su filosofía, pero dicha filosofía trasciende al sistema, en cuanto a que la totalidad del fenómeno del espíritu nunca se agota en la exposición del propio sistema; siendo ésta una forma muy diferente de matizar la filosofía hegeliana a la que, nos presenta Hotho en su *Estética*¹⁴⁵.

Hacemos tanto énfasis en nuestro desacuerdo en la gran sistematicidad de la obra de Hotho, pues además de lo ya expuesto, esta forma de concebir a el pensamiento de Hegel ha llevado a los estudiosos del corpus hegeliano a interpretaciones como la del “fin de la historia” y, consecuentemente a la del “fin del arte”. La primera, que solo podemos

¹⁴²Hegel, *Hegel: The Letters*, 64. (traducción propia).

¹⁴³ Véase nota 1.

¹⁴⁴Valls Plana, “La enciclopedia en la vida y obra de Hegel”, 33.

¹⁴⁵ Esta sección de la presente investigación fue publicada en: Moisés Moreno Medellín, “El concepto de ópera como un ejemplo de las diferencias entre las versiones propuestas por Hotho y Kehler de las *Lecciones de Estética* de Hegel”, *Revista de Filosofía*, 150, año 53 (enero-junio 2021): 189-199.

mencionar brevemente, consiste principalmente en la lectura que hace Alexandre Kojève sobre la filosofía hegeliana donde se explica lo siguiente:

Hegel dice implícitamente (...) que el <<Espíritu>> es la <<Ciencia>>, que la <<Ciencia>> es la única <<realidad-objetiva>> del Espíritu. Ahora, esta <<Ciencia>> no es nada más que la filosofía hegeliana, que aparece en el seno del Mundo natural al final del devenir histórico del Hombre. El Espíritu no es, pues, nada más que la totalidad espacio temporal del Mundo natural en la medida en que ésta es completamente revelada a través del discurso del Hombre perfecto (=satisfecho) o del Sabio, toda vez que ese discurso mismo es una mera integración del auténtico sentido de todos los discursos pronunciados por los hombres a lo largo de la Historia. O también: el Espíritu que los judeocristianos llamaban <<Dios>> es, en realidad, la filosofía hegeliana en la medida en que ésta es absolutamente *verdadera*, es decir, en la medida en que revela correcta y completamente todo cuanto ha sido, es y será¹⁴⁶.

Como dijimos, profundizar en la lectura de Kojève es una empresa que trasciende los objetivos de la presente investigación, sin embargo, la mencionamos debido a nuestro interés, de que, Hegel no sea leído exclusivamente a la luz de una sistematización total, cerrada y casi dogmática. De esta forma, con la cita anterior, nos damos cuenta cómo Kojève nos presenta un Hegel muy parecido a la versión de Hotho, pues aquí solo existe un único discurso en el cual, todas las nociones del espíritu deben estar contenidas y encasilladas en algún lugar del sistema propuesto por Hegel en la versión final de su *Enciclopedia* en 1830. Quizá hasta este punto, no tendríamos problemas con la lectura que propone Kojève, sin embargo, en lo que no concordamos con él es en que, parece que después de la última letra escrita por Hegel; la lógica presentada por este autor muere en su mismo planteamiento, es decir, con la última versión del sistema hegeliano se llegó a un momento en el que ha sido pensado todo lo que podría haberse pensado, con lo que, el espíritu no puede volver sobre sí mismo de manera abstracta con la finalidad de seguir conociendo las formas en las que el espíritu se auto determina. Lo anterior no parece congruente con la forma que ya hemos mencionado, en que Hegel corrige su propio trabajo, ni con su preocupación de siempre seguir dispuesto por continuar filosofando sobre el espíritu y; mucho menos, con la idea del *espíritu absoluto* que nuestro autor presenta en *la Fenomenología*, la cual, trabajamos en el capítulo anterior.

¹⁴⁶Alexandre Kojève, *Introducción a la lectura de Hegel*, (Madrid: Trotta, 2016), 596.

Por el momento nos permitimos presentar un argumento en contra de la tesis del “fin de la historia”, esto con la finalidad cómo muchas de las lecturas contemporáneas de la filosofía de Hegel pretenden separarse del rigor sistemático de Kojève, así Philip T. Grier nos menciona que:

Ningún lector serio de Hegel podría dejar de reconocer que Kojève es tanto creador como intérprete del sistema que atribuye a Hegel. Toda la lectura de Kojève de *la Fenomenología* gira en torno al episodio “amo-esclavo (*Herrschaft / Knechtschaft*), tratándolo como una noción común para el conjunto. Kojève lo trabaja particularmente duro en su exposición de la noción de historia. Declara que “La Historia comenzó con la primera Lucha que terminó con la aparición de un Amo y un Esclavo” (...) La historia llega a su fin cuando los esclavos finalmente se dan cuenta y afirman su propio ser intrínsecamente libre como ciudadanos en un estado en el que todos son igualmente libres. La tesis del fin de la historia de Kojève no tiene una base obvia en el texto de Hegel¹⁴⁷.

Con el comentario anterior, podemos ver cómo la lectura de Kojève sobre la historia de la conciencia hegeliana se centra, principalmente, en la sección del amo y del esclavo que Hegel desarrolla en *la Fenomenología*, lo que, nos hace pensar que a Kojève le interesa realizar una lectura de Hegel que ayude a fundamentar teóricamente las pretensiones de la filosofía marxista, a la cual, le viene bien un planteamiento donde haya terminado la historia de la clase trabajadora misma que, podría justificarse teóricamente de manera exitosa en la forma de la conciencia del *amo* y del *esclavo* de *la Fenomenología*. Independientemente de lo anterior, nuestro interés por presentar la crítica de Grier hacia Kojève, consiste en que, dicho autor afirma que, en ninguna parte del texto hegeliano, se afirma que la historia haya llegado a su fin, lo cual, ayuda a fortalecer nuestra postura de que, el interés filosófico de Hegel es mucho más ambicioso al de proponer un sistema filosófico cuya rigidez elimine cualquier posibilidad de mejora o precisión teórica.

Para fortalecer nuestra lectura en la que Hegel en ningún momento decreta el “fin de la historia” para legitimar la totalidad de su sistema; queremos presentar un pasaje de sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, donde nuestro autor abre la posibilidad de pensar la continuidad de la historia en el sistema filosófico, esto a partir de la lógica intrínseca del propio sistema, Hegel nos dice:

¹⁴⁷Phillip T. Grier, “The End of History and the Return of History” en *The Hegel Myths and Legends*, Jon Steward coord. (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996), 185-186.

América es el país del porvenir. En tiempos futuros se mostrará su importancia histórica, acaso en la lucha entre América del Norte y América del Sur. Es un país de nostalgia para todos los que están hastiados del museo histórico de la vieja Europa. Se asegura que Napoleón dijo: <<Cette vieille Europe m'ennuie.>> América debe apartarse del suelo en que, hasta hoy, se ha desarrollado la historia universal. Lo que hasta ahora acontece aquí no es más que el eco del viejo mundo y el reflejo de ajena vida. Mas como país del porvenir, América no nos interesa, pues el filósofo no hace profecías. En el aspecto de la historia tenemos que habérmolas con lo que ha sido y con lo que es. En la filosofía, empero, con aquello que no solo ha sido y no solo será, sino que es y es eterno: la razón. Y ello basta¹⁴⁸.

Esta afirmación de Hegel acerca de lo que, en su tiempo, estaba aconteciendo en el “Nuevo Mundo”, nos permite observar que nuestro autor nunca contempló dentro de su filosofía el “fin de la historia”, al contrario, él estaba muy consciente de que la historia no acabaría por el hecho de que se hubiera publicado la “última” versión de su sistema; sin duda él deseaba lo opuesto. Así, parece que Hegel está muy consciente, de que, el espíritu seguirá presentándose al hombre de nuevas formas, siendo tarea de la filosofía volver sobre dichas formas para estudiarlas de manera abstracta, por medio de lo único que parece permanente en el pensamiento hegeliano, a saber: la lógica interna¹⁴⁹ que guarda dentro de sí el fenómeno del espíritu mismo que Hegel llama devenir mismo que, explica de la siguiente manera:

El puro ser y la pura nada es lo mismo. Lo que es la verdad no es ni el ser ni la nada, sino el hecho de que el ser, no es que pase, sino que ha pasado a nada, y la nada ser. Pero, justamente en la misma medida, la verdad no es su indiferencialidad, sino el que ellos sean absolutamente diferentes; pero justamente con igual inmediatez desaparece cada uno dentro de su contrario. Su verdad es pues este movimiento del inmediato desaparecer del uno en el otro: el devenir; un movimiento en donde ambos son diferentes, pero mediante una diferencia disuelta con igual inmediatez¹⁵⁰.

Como podemos ver, lecturas como la de Kojève surgen de interpretaciones hegelianas muy parecidas a la propuesta de Hotho en *la Estética*, donde se privilegia la sistematización

¹⁴⁸G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 177.

¹⁴⁹F. Beiser nos brinda la siguiente definición de la dialéctica hegeliana: “Este término designa la metodología característica de Hegel, su intento de mostrar que las abstracciones artificiales se contradicen a sí mismas y que sus contradicciones solo se pueden resolver cuando se colocan dentro de un sistema o un todo. Hegel usa este término en dos sentidos más específicos, uno lógico y otro metafísico. En el sentido lógico se refiere a una antinomia, es decir, una contradicción donde tanto la tesis como la antítesis son necesarias; en el sentido metafísico se refiere a un proceso de desarrollo que involucra tendencias o fuerzas conflictivas” Beiser, *Hegel*, 317, (traducción propia).

¹⁵⁰G. W. F. Hegel, *Ciencia de la Lógica I. La lógica objetiva*, (Madrid: Abada Editores, 2011), §44-45; 226.

filosófica sobre la lógica que estudia al fenómeno dentro de la filosofía de Hegel. Si hemos mencionado a la teoría del “fin de la historia” en este momento de nuestra investigación es porque, sin duda, nos sirve para entender otra teoría muy famosa dentro de la tradición hegeliana, con la cual mantendremos un diálogo cercano a lo largo del presente capítulo, a saber: la teoría del “fin del arte”. Dicha teoría al igual que la del “fin de la historia” toma su fuerza argumentativa en la solidez sistemática de los apuntes de Hotho; en ellos por primera vez vemos que el arte tiene un lugar propio dentro del sistema, lo cual, provoca que el *arte* aparezca dentro de la misma lógica de su función dentro del fenómeno del espíritu, al respecto el Dr. Cubo Ugarte nos dice:

La tesis fundamental de las *Lecciones de estética* es que se da un cruce entre lo empírico e histórico de las artes y la idea, que necesita para llegar a saber de sí, desplegarse y manifestarse a lo largo del tiempo con el fin de realizar y conocerse en el elemento que le es propio. El arte es el primer elemento en el que se despliega el concepto y el espíritu absoluto. El arte presenta inmediatamente lo absoluto en el elemento de la intuición. Ciertamente, el arte no presenta la idea en el elemento reflexivo del concepto (esa es la labor de la filosofía, y sobre todo de la *Lógica*), pero es la presentación sensible del absoluto y por consiguiente es la puesta en obra y realización de la verdad en la forma de la exterioridad que constituye la intuición. “El fin del arte es la exposición sensible de lo absoluto” y su contenido es la idea¹⁵¹.

A reserva de que profundizaremos más adelante acerca de la *idea* del *arte* en la filosofía hegeliana, podemos decir respecto de la cita anterior que en la teoría del “fin del arte” se puede explicar cómo el *arte* en el sistema hegeliano, propiamente hablando, solo existió en la época clásica, pues durante este periodo de la historia se crearon obras que pudieron mostrar una perfecta unidad entre forma y contenido; en otras palabras, solo los griegos de la Atenas de Pericles, por medio de sus esculturas y tragedias; lograron enriquecer el espíritu con obras que representaran sensiblemente el ideal del mundo ético. Además, se llega a proponer que, durante el periodo del arte romántico, debido a la absoluta subjetividad de la novela romántica, se logra un arte que muestra de manera adecuada el contenido, pero con una forma completamente inadecuada de este periodo artístico, el cual, consistía, principalmente, en mostrar sensiblemente la absoluta y divina libertad de los hombres¹⁵²:

¹⁵¹ Oscar Cubo Ugarte, “Hegel y el fin del arte”, *Revista de Filosofía Hybris*, Vol 2 Núm 1: 10. <http://revistas.cenaltel.cl/index.php/hybris/article/view/10>, Fecha de consulta enero marzo 2020.

¹⁵² Este último párrafo fue publicado en: Moisés Moreno, “diferencias entre Hotho y Kehler”, 189-199.

Ciertamente, todo el arte romántico ya existe a la sombra del final histórico más profundo del arte desde el surgimiento del cristianismo ha significado tanto que el arte no puede expresar la interioridad esencial de los seres humanos como que solo puede representar en lugar de crear un significado religioso (...) El arte romántico combina un contenido adecuado con forma inadecuada. De hecho, no hay ningún otro lugar, conceptualmente, al que pueda ir el arte. La dialéctica se ha desarrollado, por así decirlo; el potencial de desarrollo del arte en particular está conceptualmente agotado. Este, creo, es el sentido principal en el que Hegel habla del final del arte en estos pasajes finales que describen las formas particulares de arte¹⁵³.

Aunque Hegel ve en la *poesía* romántica el *arte* que muestra sensiblemente, gracias al *lenguaje*, la totalidad del pensamiento; es inevitable vislumbrar dentro de la misma sistematización del pensamiento hegeliano que, esta forma reflexiva de pensar *el arte* es propia de la religión y de la filosofía, por lo que, *el arte* muere dentro de la misma propuesta Hotho-hegeliana. A este respecto Gethmann-Siefert nos dice: “Dado su carácter de mera exposición intuitiva, el arte se habría visto ahora más bien sobrepasado por la religión revelada del cristianismo y por una fundamentación filosófica que procede mediante la representación y el concepto del absoluto”¹⁵⁴.

Gracias a la dura sistematización de los apuntes de Hotho, la tesis del “fin del arte” tomó una gran popularidad en los estudios estéticos posteriores a la muerte de Hegel, sobre todo durante el siglo XX, debido a que, pareciera que el *arte*, al final del romanticismo perdió su relevancia estética, es decir, el *arte* de los tiempos de Hegel perdió su capacidad de ser propiamente *arte*, esto al haberse convertido solo en una idea en la mente del artista que lo crea y con esto, se ha vuelto incapaz de manifestarse sensiblemente en la realidad efectiva, por lo que, ha perdido su rasgo distintivo de ser aquella forma de la conciencia que de forma sensible nos muestra el relato de una comunidad¹⁵⁵. Por lo anterior, el *arte* pierde importancia sistemática frente a nociones del espíritu como la *religión* y la *filosofía*, pues ante éstas, dentro de esta dura interpretación sistemática del *arte*, esta forma de la conciencia se ha agotado a sí misma y ha perdido relevancia e importancia dentro del fenómeno del espíritu, a este respecto Cubo Ugarte nos dice: “el arte al haber llegado a plantear y a tematizar su propia naturaleza habría cumplido su tarea y su destino, y se habría convertido *estéticamente*

¹⁵³Lydia L. Moland, *Hegel's Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2019) 132.

¹⁵⁴Berr y Gethmann-Siefert, “apuntes de Kehler”, 16.

¹⁵⁵En el presente capítulo abundaremos sobre esta idea.

en filosofía (...) tras el *fin del arte* lo que resta al arte no es crear de nuevo *obras de arte*, sino seguir tematizando por medios artísticos qué sea propiamente el arte”¹⁵⁶. Como podemos ver en las líneas anteriores, una de las principales premisas del “fin del arte” es que después de su sistematización en la filosofía hegeliana, esta forma de la conciencia ha perdido su principal función, la cual, consiste en presentarnos sensiblemente la belleza de una creación humana. Lo anterior Pippin lo explica de la siguiente forma, cuando intenta teorizar sobre la inteligibilidad que tiene el arte contemporáneo, en específico la pintura de Manet:

Tal arte (la pintura occidental) parece imponer exigencias nuevas y sin precedentes a cualquier comprensión que tengamos de lo que sea distintivo de la inteligibilidad estética, demanda no capturable en la estética romántica o tradicional, pero más compatible con la imagen de Hegel de la desestetización histórica del arte, o la relevancia cada vez menor de lo sensiblemente bello como ideal estético. Esto es así porque Hegel entiende que el reclamo que nos hace el arte moderno es inseparable del tipo de reclamos hechos sobre nosotros en cualquier encarnación sensible del significado, especialmente el significado de los movimientos corporales que cuentan como acciones (...) y porque él entiende que las obras de arte, por existir por completo, encarnan un supuesto sobre la posibilidad de un significado compartido (...) y entiende tal pretensión como profundamente histórica; su mismo sentido cambia. En las obras visuales, la dirección a un espectador siempre tiene que incorporar alguna comprensión de la relación de la obra con una audiencia, alguna anticipación determinada de la participación general, las opiniones sobre tales relaciones cambian en una sociedad con el tiempo, ya que se ven sometidas a diversas presiones y tensiones¹⁵⁷.

Por último, con respecto de la teoría del “fin del arte” deseamos presentar la postura de F. Beiser, la cual, consiste en: “Hegel sostiene que el arte no tiene futuro, que ha perdido importancia tradicional y no tiene ningún papel que desempeñar en la cultura moderna”¹⁵⁸. La lectura de Beiser es importante tenerla en cuenta porque consideramos que es una interpretación que marca un término medio en la discusión del “fin del arte” hegeliana, ya que, para Beiser el arte ha perdido su novedad e importancia ante la presencia de la filosofía en el sistema hegeliano, sin embargo, esto no significa que el arte haya muerto o desaparecido, por lo que, su estudio sigue siendo relevante dentro de la lógica interna de la filosofía hegeliana.

¹⁵⁶Cubo Ugarte. “Hegel y el fin del arte”, 17.

¹⁵⁷Pippin, *After the Beautiful*, 96, (traducción propia).

¹⁵⁸Beiser, *Hegel*, 12, (traducción propia).

Después de hablar brevemente de los apuntes de Hotho y de dos de las teorías que se desprenden, a partir, de esta propuesta, ahora debemos decir que con respecto a los apuntes de Kehler, el problema interpretativo radica, principalmente, en observar cómo el *arte* se desenvuelve como un fenómeno histórico del espíritu mismo que definitivamente, solo se puede relatar de forma sistemática. De esta forma, la prioridad consiste en estudiar el *arte* como una *acción* del espíritu que nos presenta sensiblemente el *ideal* de un periodo histórico determinado; lo cual, nos pone frente al reto de examinar al *arte* a la luz del objetivo del *espíritu absoluto* propuesto por Hegel en la *Fenomenología*, el cual consiste, como hemos dicho anteriormente, en el estudio científico de la totalidad de las determinaciones en las que se ha mostrado en fenómeno de espíritu, a este respecto Hegel nos dice en *la Fenomenología*:

La formación cultural, ese trabajo por arrancarse de la inmediatez de la vida sustancial, habrá de comenzarse siempre adquiriendo conocimientos acerca de principios y puntos de vista universales, para sólo entonces elevarse laboriosamente hasta el pensamiento de la Cosa como tal, además de sostenerla o refutarla con fundamentos, captar la plenitud rica y concreta por sus determinidades y saber proporcionar información apropiada y un juicio serio sobre ella. Pero este comienzo de la formación cultural dejará primero sitio a la seriedad de la vida plena, seriedad que introduce en la experiencia de la Cosa misma; y si, a más de esto, la seriedad del concepto cala la Cosa en su profundidad, semejante conocimiento y juicio mantendrán su lugar debido en la conversación. La verdadera figura en la que existe la verdad sólo puede ser el sistema científico de la misma. Contribuir a que la filosofía se aproxime a la forma de la ciencia -a la meta en que pueda abandonar su nombre de amor al saber y sea saber efectivamente real- : eso es lo que yo me he propuesto. La necesidad interna de que el saber su ciencia reside en la naturaleza de éste, y la única explicación satisfactoria a este respecto es la exposición de la filosofía misma¹⁵⁹.

Hemos citado el objetivo científicista de *la Fenomenología* para que recordemos cuál es uno de los objetivos primordiales de Hegel en esta obra y teniendo en mente dicho carácter científico, podemos decir que los apuntes de Kehler al no hacer un énfasis sumamente exhaustivo de la sistematicidad del pensamiento sobre filosofía del arte de Hegel, nos permite acercarnos, de mejor manera, a las pretensiones hegelianas en cuanto al estudio del *arte*; pues así recuperamos la prioridad de que el fenómeno artístico, como parte del espíritu; sea expuesto en su totalidad y de la manera real en que este se nos presenta en la realidad efectiva.

¹⁵⁹Hegel, *Fenomenología*, §11; 59.

Es cierto que el párrafo que hemos citado de *la Fenomenología* menciona la importancia la sistematicidad del pensamiento para Hegel, esto sin duda es cierto y correcto, pues no se puede afirmar que Hegel menosprecia la sistematización del pensamiento, al contrario, para él la verdad del *espíritu absoluto*, solo se puede presentar de forma sistemática, debido a que, solo así se puede exponer la totalidad de determinaciones que lo constituyen. No obstante que esto es cierto y muy importante en el pensamiento hegeliano, nuestra postura en este punto es que, la ciencia y la sistematicidad no se pueden separar en el pensamiento de Hegel, sin embargo, no se debe caer en la visión de una sistematización absoluta, casi dogmática, de la filosofía del arte como lo hizo Hotho en su *Estética*, pues así se pierde la posibilidad de estudiar al fenómeno artístico tal cual se presenta en la realidad efectiva.

Otro argumento que queremos presentar acerca de lo anterior, es que, *el arte* a la luz del *espíritu absoluto*, nos permite conocer la *acción* artística desde la totalidad de sus determinaciones históricas, con lo que, lejos de limitar o poner fin a la “historia del arte” nos permite siempre enriquecer dicha historia; pues podremos saber siempre todas sus determinaciones, además, de tener la posibilidad de volver siempre sobre el fenómeno artístico para pensarlo filosóficamente y, así, enriquecer el mundo del espíritu al conocer sus nuevas formas y alcances; Hegel en *la Fenomenología*, nos dice sobre *el espíritu absoluto*:

(El Espíritu) en su ir- dentro- de- sí. Se ha sumergido en la noche de su autoconciencia, pero su desaparecida existencia está preservada dentro de esa noche, y esta existencia cancelada y asumida -que es la anterior, pero renacida a partir del saber- es la nueva existencia, un nuevo mundo y una nueva figura del espíritu. En ella, el espíritu ha de comenzar con la misma ingenuidad, desde el principio, por su inmediatez, y ha de volver a crecer y educarse desde ella, como si todo lo anterior se hubiera perdido para él y él no hubiera aprendido nada de la experiencia de espíritus anteriores. Pero el re-cuerdo, la interiorización, ha preservado esa experiencia y es lo interior y la forma, de hecho superior, de la substancia. Así, entonces, cuando este espíritu, pareciendo partir sólo de sí, vuelve a comenzar su formación desde el principio, el hecho es que, a la par, empieza un nivel más alto¹⁶⁰.

En el párrafo anterior Hegel nos dice otro aspecto importantísimo de su pensamiento, el cuál consiste en que, la filosofía no solo debe saber la totalidad de determinaciones del espíritu, sino que, al llegar a este punto, ella es siempre capaz de volver sobre sí misma, para poder observar al espíritu de manera abstracta y así poder cambiar, de ser necesario, el relato de

¹⁶⁰Hegel, *Fenomenología*, §433; 919.

dicha totalidad. Esta lectura, es de suma importancia, pues nos permite argumentar que Hegel nunca declaró el “fin la historia” y, mucho menos, el “fin del arte”, pues la filosofía es capaz de examinar la realidad que se le presenta a ella misma de manera continua y permanente. Con lo anterior queremos decir que, con la muerte de Hegel no se acabó la posibilidad de hacer filosofía dentro de la lógica que su sistema propone, al contrario, dicha lógica nos lleva a volver sobre el espíritu mismo para conocer las nuevas determinaciones en la que se nos presente el fenómeno del espíritu.

Es por lo anterior que, encontramos muy valiosa la posibilidad que nos brindan los apuntes de Kehler para regresar al fenómeno artístico, pues de esta manera, podremos enfocarnos un poco más en lo que dijo Hegel en su cátedra de filosofía del arte y sobre todo; podremos dejar abierta la posibilidad de utilizar la argumentación hegeliana para estudiar las formas artísticas que precedieron a la propuesta de nuestro autor. A este respecto R. Pippin ha dado un gran paso adelante, pues en su libro *After the beautiful*, propone una tesis de suma importancia; la cual, observa en la pintura de Manet una oportunidad para estudiar *el arte* después de la propuesta hegeliana, esto a la luz de la lógica expuesta en dicha filosofía. Así mismo, Lydia L. Moland, hablando sobre la manera histórica, en que, Hegel desarrolla la idea de *arte* hace una propuesta donde el *arte* tendrá futuro y no se encuentra condenado a desaparecer:

Si es cierto, este argumento tiene dos consecuencias para nuestra comprensión de la filosofía del arte de Hegel. La primera es que no será el caso, incluso en la descripción de Hegel, de que no haya nada más arte que hacer. El arte puede y continúa facilitando la reflexión sobre las condiciones sociales e históricas, hecho que quedó claro en el análisis de Pippin de Manet, pero también evidente en el arte contemporáneo, desde las siniestras siluetas de Kara Walker hasta las confusas plantillas de Glenn Ligon. Si reinterpretamos la tesis del fin de la historia de Hegel como he sugerido, esta reflexión en curso tiene éxito no a pesar de la propia teoría de Hegel, sino gracias a ella. Por extensión: en la medida en que el arte realmente rastrea nuestra comprensión de la libertad (un punto que calificaré en lo que sigue), si queda todo por hacer en la historia, queda todo por hacer en el arte¹⁶¹.

Para nosotros es muy importante observar como es que, las lecturas contemporáneas sobre la *Estética* de Hegel, las cuales, toman en cuenta los apuntes de Kehler; abren la posibilidad, de que, el fenómeno del arte continúe siendo estudiado, a través, de la lógica hegeliana aunque

¹⁶¹Moland, *Hegel's Aesthetics*, 12.

dichas interpretaciones propongan diferentes caminos para observar esta posibilidad; en el caso de Pippin, la obra de Manet constituye un nuevo momento de arte verdadero, mientras que Moland postula una teoría sobre el futuro del arte. La razón por la que nos interesan éstas lecturas, es que, nos apoyarán en nuestra especulación sobre el concepto de *opera* de Hegel, donde nos interesa puntualizar la importancia que ésta tiene en la filosofía del arte de dicho autor, así como su continuidad y trascendencia como fenómeno artístico.

Después de haber comentado algunas de las diferencias que, a nuestro juicio son las de mayor importancia entre los apuntes que hemos mencionado, queremos hacer algunas conclusiones acerca de los mismos, las cuales, nos ayudarán para iniciar nuestro estudio sobre la idea de *ópera* en el presente capítulo. Primero debemos decir que con la aparición de los apuntes de Kehler se abre una gran discusión en la filosofía hegeliana donde, de manera inmediata, nosotros consideramos que los apuntes de Kehler son una posibilidad de acercarnos un poco más a la voz viva de Hegel durante sus cursos de *Estética*, con lo cual, tendremos mayores elementos para estudiar de manera comparativa la versión de Hotho y así llegar a un nuevo y más completo conocimiento de la filosofía del arte hegeliana.

En la presente investigación haremos una exposición sistemática de *la Estética* de Hegel, basándonos principalmente en los apuntes de Kehler, esto sin perder de vista la primera versión. Lo anterior se debe a que, consideramos que la forma novedosa en la que son presentadas algunas artes particulares, como por ejemplo, *la ópera*, misma que funge como el objeto principal del presente trabajo; servirá como un importante motivo para realizar una nueva lectura de los apuntes de estética hegelianos, lo cual, nos podría llevar a estudiar el *arte* como una totalidad que trabaja en función del objetivo cientificista presentado por Hegel en *la Fenomenología*; alejándonos así, de lecturas que centran su atención en una estricta sistematización. No obstante, comprendemos que lo anterior es una tarea interpretativa bastante complicada, pues no podemos, ni deseamos, desacreditar solo por la aparición de un nuevo material bibliográfico, toda la obra filosófica que se creó sin la posibilidad de conocer este nuevo material. Por si fuera poco, estamos consientes, de que, como ya hemos mencionado, algunos de los estudiosos contemporáneos de *la Estética* de Hegel, los cuales sí conocen los apuntes de Kehler continúan afirmando que la obra de Hotho es la versión oficial y la más apegada al pensamiento hegeliano; por lo que, para llevar a cabo, el presente estudio de *la ópera* es menester no descuidar el estudio de los apuntes de

Hotho; pues éste sigue siendo necesario para entender la filosofía del arte de Hegel, así como, las diversas lecturas, teorías y propuestas que dicho pensamiento ha generado a lo largo de los años. Por lo anterior, nos es necesario llevar a cabo un estudio detallado de algunas secciones de ambas obras, para lograr así, una mejor comprensión e interpretación de la filosofía del arte de Hegel.

Con respecto a las discusiones interpretativas que hemos presentado, pensamos que en la filosofía de Hegel el carácter científico con la que se debe estudiar el *espíritu absoluto*, no se puede separar de una exposición sistemática; pero dicha sistematización no puede estar, nunca cerca del dogmatismo, pues esto nos alejaría de la libertad que tiene el espíritu para pensarse a sí mismo. Lo anterior es para nosotros, otro argumento importante para priorizar el estudio de los apuntes de Kehler sobre los de Hotho; pues como hemos dicho, los primeros facilitan realizar un estudio de la filosofía del arte de Hegel, donde se privilegie fenómeno artístico, lo cual, nos permitirá discutir con lecturas como la del “fin del arte” misma que, deja poco espacio para la discusión operística en la filosofía hegeliana puesto que, como veremos, en caso de que el arte haya muerto en su desarrollo dentro del espíritu, sería imposible pensar nuevas formas artísticas y sobre todo, no podríamos pensar que en una presentación operística pudieran aparecer dos o más formas artísticas simultáneamente. Por último, la lectura de los apuntes de Kehler, nos ayudará para realizar una lectura de la *Estética* de Hegel en función de la idea de *acción* que encontramos en *la Fenomenología* misma que, ha sido expuesta en el capítulo anterior. Esto tiene como finalidad, el exponer el fenómeno del arte en función del científicismo¹⁶² hegeliano; lo cual, nos ayudará a entender la totalidad, en sentido hegeliano, de la idea de *ópera*.

Consideraciones previas sobre el estudio de la ópera en la *Estética* de Hegel

La *Estética* de Hegel es una obra a la que se le ha considerado, desde su primera publicación, como uno de los textos que iniciaron el desarrollo teórico y sistemático de la historia del arte¹⁶³, pues en esta obra encontramos un estudio histórico de las formas del arte que para nuestro autor han existido a lo largo del desarrollo del fenómeno del espíritu. Es quizá por

¹⁶² Véase nota 1.

¹⁶³ Cfr. Beiser, *Hegel*, 282.

esta razón que, normalmente cuando se inicia la lectura de ésta obra, uno de los contenidos que se espera encontrar dentro del desarrollo discursivo de los cursos de estética hegelianos es un amplio desarrollo de una teoría del arte que aclare y profundice en la mayoría de las categorías artísticas que competen a cada una de las artes particulares, con lo cual, una de las expectativas del lector de la *Estética* podría ser el obtener una descripción profunda y clara de las diferentes obras artísticas que aparecen a lo largo de la filosofía del arte de Hegel. Sin embargo, lo anterior es muy diferente del objetivo principal de nuestro autor al presentarnos sus *Lecciones de estética*, pues como él nos comenta, su objetivo en estos trabajos consiste en hacer un estudio filosófico, es decir, un estudio científico de lo bello, específicamente de lo que nuestro autor considera como lo bello artístico¹⁶⁴. Así, lo que encontraremos en *la Estética* es la filosofía del arte de Hegel, por lo cual, debemos esperar un estudio científico de la totalidad de las formas del arte que han aparecido a lo largo del fenómeno de la conciencia. Ante dicho objetivo por parte de Hegel, es comprensible que el filósofo de Stuttgart no lleve a cabo una explicación y descripción profunda y meticulosa tanto de algunos periodos artísticos; como de obras artísticas concretas. Es decir, debido a que el interés teórico de Hegel es hacer ciencia del fenómeno artístico; no debemos esperar que nuestro autor desarrolle puntual y cabalmente todas las formas artísticas que se pudiera esperar que se presentaran en su curso de estética, contenido que pudiera ser de gran interés para críticos de arte, especialistas en las diferentes artes particulares e incluso artistas. No obstante, lo que sí encontraremos en *la Estética* es un desarrollo filosófico, tanto de las formas del arte como de las artes particulares que Hegel presenta en su obra, con el cual, pretende explicarnos la importancia de cada una de ellas en la conformación de la unidad en la que consiste la totalidad del fenómeno artístico dentro de la filosofía hegeliana.

Decimos lo anterior porque el desarrollo de la *ópera* que hace Hegel es bastante breve, incluso nos atrevemos a llamarlo un tanto escueto, con lo anterior queremos decir que difícilmente este contenido podrá satisfacer a algún crítico o erudito en estudios operísticos que esté buscando encontrar en la *Estética* un desarrollo amplio de esta forma de arte, el cual, incluya desarrollos completos y formales tanto de periodos históricos de la *ópera* como de algunas obras específicas. Además de lo anterior, es importante advertir que, en Hegel no encontraremos un desarrollo filosófico de este arte que pudiera considerarse, de manera

¹⁶⁴ Cfr. Hegel, *Filosofía del arte*, §1; 49.

formal, una filosofía de la *ópera*, es decir, no encontraremos un estudio amplio y sistemático que gire en torno a esta forma del arte.

No obstante, la *ópera* es un arte que forma parte de la totalidad de formas artísticas que Hegel presenta en su *Estética* por lo que, un estudio filosófico de la *ópera* hegeliana como el que pretendemos realizar en la presente investigación deberá consistir en comprender cuál es el significado e importancia de la *ópera* como parte de la totalidad del fenómeno artístico que Hegel desarrolla en su filosofía del arte. Para lograr lo anterior, deberemos hacer un estudio completo y exhaustivo de la *Estética*, para comprender tanto el lugar e importancia de la *ópera* en el sistema de las artes, como las características, cualidades e importancias sistemáticas de las formas del arte y de las artes particulares que se relacionan con nuestro objeto de estudio.

Realizar lo que acabamos de mencionar es muy importante para comprender las breves definiciones de *ópera* que Hegel nos proporciona en las dos diferentes versiones de *la Estética* que ya hemos mencionado, ya que, éstas son en extremo cortas y solo se pueden entender a cabalidad si comprendemos cada uno de los elementos artísticos que las constituyen. Para aclarar lo que acabamos de decir, presentaremos las dos definiciones de *ópera* que Hegel nos proporciona en su obra, esto con la intención de identificar y clarificar desde este momento de nuestra investigación a nuestro objeto de estudio, así como, para observar que en efecto, la *ópera* hegeliana requiere para su comprensión de un conocimiento amplio del contenido de *Estética*, pues este arte puede ser considerado como complejo, esto en el sentido, de que, en él intervienen muchas formas particulares del arte mismas que, nos exigen un conocimiento basto de las diferentes formas del arte o periodos artísticos que nuestro autor propone en su libro, pues cada uno de estos elementos tiene una importancia muy puntual dentro del sistema de las artes hegeliano.

Así pues, la primera definición de *ópera* es la que encontramos en la *Estética* Hotho-hegeliana, la cual, versa de la siguiente manera:

En la *ópera* propiamente dicha (...) se presenta la acción entera desarrollada de una manera musical, somos constantemente transportados de la prosa a la región más elevada del arte, cuyo carácter conserva en todas partes la composición. Por cierto, que tiene entonces, como fondo principal, el lado íntimo de la situación, los sentimientos particulares y generales en los

diversos estados, conflictos, luchas de las pasiones, y los hace resaltar de una manera justa por la expresión más perfecta de los efectos¹⁶⁵.

Como podemos ver la primera definición que Hegel nos brinda en su *Estética* es, como ya lo hemos adelantado, sumamente breve; sin embargo en ella encontramos muchos elementos teóricos que si no tenemos un conocimiento claro de ellos no podremos entender realmente el significado de lo que nuestro autor tiene en mente sobre el significado artístico de la *ópera*, así, a reserva de que posteriormente desarrollaremos estos elementos, por el momento solo nos interesa destacar de este primer acercamiento a la *ópera*, Hegel nos dice que este arte es francamente musical y que, como veremos, la *música* es una de las tres artes que le son propias a la forma del arte romántica. Como podemos empezar a observar, esta gran cantidad de categorías filosóficas dentro de la definición de *ópera* nos obliga y justifica que estudiemos de forma integral la *Estética*, pues si no se conoce, por lo menos, los elementos que acabamos de mencionar, será casi imposible comprender la importancia que nuestro autor le da al fenómeno operístico. En otras palabras, parece que en la filosofía hegeliana es necesario conocer el todo de la filosofía del arte de nuestro autor, para entender una de sus partes de manera aislada.

Ahora bien, una vez presentada la definición de *ópera* Hotho-hegeliana debemos, de igual manera, poner atención a la definición de esta misma forma del arte que Kehler nos propone en sus apuntes, Hegel nos dice:

Todas las artes están unidas aquí; el hombre [es] la estatua viviente, la arquitectura se representa mediante la pintura o [hay] arquitectura real, música, danza y pantomima, [cada una de estas artes es un momento del conjunto] (*[jeder dieser Künste ist ein Moment des Ganzen]*), tan aislable como la música. Cuando, de esta manera, el drama deviene una totalidad en todos los aspectos, tenemos entonces eso que llamamos *ópera* (*Wenn so das Drama nach allen Seiten Totalität wird, so haben wir das, [was] wir Oper nennen*). Ésta aparece como el drama perfectamente desarrollado artísticamente; lo consideramos como un lujo en el que no se toma en serio lo principal, mientras que lo predominante es lo accesorio¹⁶⁶.

Como podemos ver, esta segunda definición de la *ópera* es igualmente breve y su contenido parece no decir algo relevante sobre nuestro objeto de estudio, sin embargo, ésta es mucho

¹⁶⁵G. W. F. Hegel, *Estética*, Hermenegildo Giner de los Rios trad. Vol II (Buenos Aires: Editorial Losada, 2008), 218-219.

¹⁶⁶G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, Domingo Hernández Sánchez trad. (Madrid: ABADA Editores, 2006), §433; 519.

más compleja que la anterior, pues en ella encontramos muchos más elementos que hacen referencia a formas del arte que Hegel desarrolla en su curso de estética, tales como: la *arquitectura, escultura, pintura, música y poesía*; por lo que, para comprender la definición de los apuntes de Kehler, nos es aún más necesario un conocimiento integral de la filosofía del arte de Hegel, pues solo así podremos comprender los alcances filosóficos de esta arte particular.

Así, ante la franca necesidad de hacer un estudio integral de la *Estética* para comprender a cabalidad la importancia filosófica de la *ópera* en la filosofía del arte de Hegel, proponemos hacer este estudio, a partir, de la idea de *acción (Handlung)* que hemos desarrollado en el capítulo anterior, ya que, el hecho de que este concepto implique que los productos de la conciencia tengan, necesariamente, una franca exterioridad para que dichos productos puedan ser observados por todos los integrantes de la comunidad en el espacio público. A nuestro juicio, usar esta forma de la conciencia para nuestro acercamiento a la *Estética* es fundamental, pues como veremos, el arte es una obra que se ha elaborado de manera consciente por un artista, mismo que nos presenta su trabajo para que todos puedan observarla y así reconocerse como miembros de un determinado grupo de hombres. En este mismo orden de ideas, haremos un importante y continuo énfasis en la diferenciación que nuestro autor hace de los términos *representación (Vorstellung)* y *presentación (Darstellung)*, mismos que son propuestos por el filósofo de Stuttgart en *la Fenomenología*, esto específicamente en la forma de la conciencia que Hegel denomina *fe*; pues para nosotros es muy importante nunca olvidar que para él, el *arte* no es una idea que pueda estar solo en la mente de quien lo crea, sino que, en todo momento, Hegel tiene muy presente que el rasgo distintivo del *arte* es ser una obra que tiene una exterioridad sensible, por lo que, las presentaciones artística deberán corresponderse, en todo momento, con las ideas que conforman a las diferentes culturas que han aparecido a lo largo de la historia, esto con la finalidad de que sus integrantes puedan reconocerse en la realidad efectiva como miembros de dichas comunidades humanas por medio de las obras artísticas.

Además del estudio científico de la *Estética* en función de la idea de *acción* que realizaremos para entender la importancia de la *ópera* en la filosofía del arte hegeliana, una de nuestras más importantes y ambiciosas intenciones al realizar el presente estudio es mostrar que, para Hegel el *arte*, tiene un lugar privilegiado en su proyecto filosófico mismo

que, no se resuelve solo con el hecho de decir o aclarar el lugar que esta forma de la conciencia tiene en un sistema filosófico, sino que, lo que nos interesa mostrar, es que, para nuestro autor el *arte* tiene una importancia cultural muy importante, razón por la cual la *Estética* no es solo un libro de filosofía, sino que, es en realidad una crítica cultural que Hegel realiza a su tiempo; donde intenta dejar claro que el camino hacia el conocimiento (hacia la verdad del espíritu) solo es posible si se conoce a cabalidad del fenómeno artístico y no solo se trata a éste como una manera personal de expresión de los sentimientos personales por medio de obras particulares. En otras palabras, con su *Estética* Hegel desea hacer una franca crítica al arte romántico y dejarnos claro que el estudio del *arte* necesita del mismo rigor científico que tiene el estudio de la filosofía.

En este mismo orden de ideas, debemos decir que, si bien el filósofo de Stuttgart plantea en su *Estética* el aclarar la importancia del estudio científico del *arte*, esto lo hace dejándonos claro su gran erudición artística no solo como filósofo, sino como apreciador del arte, hecho que deja patente en las innumerables citas o menciones de mucha de las más grandes obras de la historia. Lo que queremos decir, es que, en su curso de filosofía del arte, Hegel nos permite darnos cuenta que es una persona que disfruta del arte, lo cual, lo lleva a hacer una selección de las diferentes obras que ha tenido oportunidad de estudiar y presenciar para la elaboración de su sistema de las artes, misma que gira en función de la importancia que dichas obras artísticas tienen para explicar el fenómeno del espíritu y no solo, como se suele pensar, en un capricho unilateral y arbitrario de parte de nuestro autor. Así, con un Hegel docto en las artes y preocupado por los acontecimientos culturales de su época; iniciaremos nuestro estudio de la *Estética*, del cual obtendremos los elementos para comprender las dos definiciones de *ópera* que ya hemos presentado, mismas que nos llevarán a conocer la importancia de esta forma del arte dentro de la filosofía del arte hegeliana.

Las acciones de la conciencia en la *Estética* de Hegel

En el primer capítulo de la presente investigación hemos hablado extensamente sobre lo que para Hegel es una *acción*, dicho desarrollo es de suma importancia para iniciar a trabajar la idea de *arte* en la *Estética* del mismo autor, pues si recordamos; una *acción* es la negación llevada a cabo por la conciencia en la relación sujeto-objeto, con lo que se obtiene una idea que tendrá realidad efectiva y formará parte del espíritu. Es importante tener presente lo antes

dicho porque la forma en que Hegel inicia su exposición en *la Estética* es precisamente hablándonos sobre el hecho que la filosofía del arte consiste principalmente en el estudio de la ciencia de lo bello artístico; lo cual, quiere decir que para Hegel el *arte* es solo una presentación espiritual, una *acción* de la conciencia, lo cual excluye la posibilidad de encontrar alguna manifestación artística en el mundo natural, lo anterior es afirmado por Hegel de la siguiente manera: “lo bello es bello artístico por el espíritu, y lo bello natural puede conservar su nombre sólo en relación con lo espiritual”¹⁶⁷.

La idea de lo bello artístico a la luz de la idea de *acción* de *la Fenomenología* es un planteamiento sencillo, pues solo podemos encontrar *arte* en lo creado por la conciencia (dentro del todo que constituye el espíritu) y, la filosofía del arte consiste en el estudio sistemático de la totalidad de representaciones donde se presenta fenoménicamente el espíritu: “el arte es simplemente una forma en la que el espíritu se lleva a aparición fenoménica; es un modo particular (de su aparición fenoménica). Este modo particular, el espiritual llevarse-a-aparición-fenoménica (*Sich-zur-Erscheinung-Bringen*), debe ser esencialmente resultado”¹⁶⁸.

Para comprender el papel del *arte* como una *acción* del espíritu, nos parece importante recordar el capítulo anterior cuando exponíamos la forma de la conciencia que Hegel llama *fe*, en la que se tiene un total conocimiento, de que, se puede creer en un relato que hable de las tradiciones de una comunidad, la cual, se encuentra unida o constituida por medio de una idea en la mente, es decir, una representación (*Vorstellung*) común a todos los integrantes de dicha comunidad. La dificultad de esto consiste, en que, el relato no lo encontramos en la realidad efectiva, es decir, no es fenoménica, por lo que, los integrantes de la comunidad solo pueden creer en él por medio de los códigos que contienen de manera objetiva el relato de la comunidad; así los individuos al conocer la objetividad de los códigos religiosos actúan en función a ellos, pero la comunidad solo puede creer que así sucede, pues no tienen un dato empírico que le permita corroborar su *fe*.

Así con *la fe*, solo se pueden realizar acciones efectivamente reales en medida en que se crea que las acciones que se llevan a cabo dentro de la comunidad están en función de lo escrito en los códigos, pero esto, solo es una creencia, es simplemente una idea en la mente,

¹⁶⁷Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §3; 51.

¹⁶⁸Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §5; 53.

por lo que, la comunidad no puede tomar conciencia de sí misma de manera completa. Lo mas grave de esto, es que, las acciones de los integrantes de la comunidad, al no tener una realidad efectiva completa y fenoménica; realmente no cuentan con alguna manera de hacer alguna corrección o corroboración a dichas acciones. Lo anterior presenta una dificultad importante, ya que, en caso de que la comunidad se viera ante la necesidad de verificar que alguno de sus integrantes realmente haya hecho suyos los contenidos de los códigos antes mencionados para normar su actuar, en realidad, dicha comunidad no cuenta con algún elemento que le permita verificar realmente este hecho y se tiene que limitar a solo creer que sus integrantes sí cumplen con lo dicho en los códigos religiosos.

Por lo anterior, la comunidad buscará la manera de objetivar sus creencias por medio de acciones que consistan en exposiciones o presentaciones (*Darstellung*), tales como, los rituales, así las acciones no se encuentran solo como una idea en la mente, sino, que ahora son fenoménicas, es decir, tienen realidad efectiva en la exterioridad que constituye el espacio social y, así, su adecuación con el relato de la comunidad puede ser comprobado o corregido:

Sus esfuerzos por entrar en contacto con Dios toman la forma de “culto y adoración” (...) representan un proceso, más bien que un objetivo fijo que pueda alcanzarse por completo, pues estos actos deben ser constante e interminablemente repetidos para sostener así la unidad con Dios. De esta manera, a pesar de que en el culto y la oración uno puede tal vez alcanzar el más allá y tener contacto con Dios, por así decirlo, este contacto es sólo momentáneo y dura hasta el momento en que termina la oración y se completa el virtuoso culto¹⁶⁹.

A nuestro juicio esta sutil diferencia entre *Vorstellung* y *Darstellung*; en la exposición de las acciones que hace Hegel en *la Fenomenología*, es de una importancia capital para la comprensión de la aparición del *arte* en dicha obra, además es de suma relevancia para la comprensión del desarrollo filosófico que el mismo autor hace en la *Estética* sobre el *arte*, pues es justo en esta diferencia donde puede existir un fenómeno que sensiblemente exprese el ideal del momento histórico. En otras palabras, la obra de *arte* surge de la necesidad de la comunidad de tener una presentación que contenga realidad efectiva del relato religiosos que los une, precisamente, como comunidad.

Hegel en el capítulo de *la religión en la Fenomenología*; nos dice que dicha forma del mundo no tiene realidad efectiva al no ser la visión absoluta del espíritu, por lo que se tiene

¹⁶⁹Stewart, *La unidad*, 426.

que legitimar con el relato (*Vorstellung*) que fundamentan las acciones de los individuos en la comunidad religiosa. Sin embargo, en la forma del mundo denominada *religión-arte* es cuando aparece *el arte* como una presentación (*Darstellung*) simbólica y sensible la idea en la mente de los miembros de la comunidad, la cual, permite constatar con su realidad efectiva, la forma de vida de la comunidad religiosa misma que se encuentra contenida en el propio relato que une a dicha comunidad. En otras palabras, con la presentación fenoménica que nos otorga la obra de arte, se abre la posibilidad de que los integrantes de la comunidad religiosa se puedan reconocer en la obra misma, pues ésta coincide con la representación (*Vorstellung*) que tiene la comunidad de sí misma, a este respecto Annemarie Gethmann-Siefert nos dice:

El arte es esa existencia viva de la verdad que surge de una reflexión, de una experiencia de la realidad, y al mismo tiempo tiene como objetivo transmitir esta experiencia. Un estado de cosas similar se muestra en la definición de Hegel del ideal y la apariencia hermosa. Aquí también se aplica: "El arte es una forma especial del espíritu para hacerse aparecer, para realizarse" (Aachen 1826. Ms. 3). Como tal puede (lo que se niega a la explicación filosófica) el "resultado" de una representación simultánea del proceso de experiencia, comprensible en la intuición como "apariencia". Esto también podría entenderse como una especificidad del arte, si no como su ventaja sobre el conocimiento discursivo y explícito de la filosofía, si no se acepta la definición de filosofía de Hegel¹⁷⁰.

El *arte* tiene su desarrollo en el pensamiento de Hegel desde *la Fenomenología*, sin embargo, nuestro autor en *la Enciclopedia* sitúa al *arte* en la primera parte del *espíritu absoluto*, antecedendo a *la religión* y a *la filosofía* como integrante de este momento de la conciencia. A pesar de que en esta obra Hegel le otorga al *arte*, por primera vez, un lugar autónomo dentro de su sistema, éste, como acabamos de mencionar, ha estado presente en el pensamiento de nuestro autor desde su época de juventud y, principalmente, en su propuesta filosófica de *la Fenomenología* donde sitúa al *arte* dentro de la *religión*, o mejor dicho, como una forma del mundo que aparece de manera contigua a la forma religiosa, pues para Hegel la manifestación artística solo tiene realidad efectiva cuando la representación (entendida como idea en la mente, *Vorstellung*), es compartida por todos los integrantes de la comunidad y ésta se vuelve simbólica, es decir, aparecen obras (acciones), que permiten presentar de

¹⁷⁰Annemarie Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016, versión Kindle), 291, (traducción propia).

forma fenoménica la idea que tiene de sí misma la comunidad (*Darstellung*), con la cual, todos los integrantes de dicha comunidad puede identificarse y reconocerse. Annemarie Gethmann-Siefert nos dice:

Hegel determina el arte como un momento de la cultura histórica y desarrolla su base en una teoría del conocimiento y de la acción. El arte es mediación de una conciencia histórica global y con ello, al mismo tiempo, formación del hombre: en la medida que representan expresiones históricamente diferentes de existencia humanamente reflexionada y las entrega a la comparación examinadora, capacita a los hombres para aprender de su historia y con vistas al futuro. Al igual que Herder, Hegel entiende siempre las obras de arte como algo formado culturalmente en conexión con la historia, con una <<época>> y una formación cultural. Por eso remite una y otra vez en las lecciones al hecho de que el arte sea una clave importante, y a menudo la única, para la auto comprensión de una comunidad y, con esto, para entender la cultura histórica específica¹⁷¹.

Como vemos, para Hegel, *el arte* solo se puede encontrar en las presentaciones fenoménicas de la idea que nos identifican como miembros de una comunidad religiosa, pero precisamente dicha *idea*, en su carácter de ser sensible adquiere peculiaridades muy específicas que llevan a nuestro autor a diferenciarla de la idea religiosa; así, nuestro autor propone un segundo término que llama *ideal*, el cual, consiste precisamente en la verdad de la idea que se da de manera simultánea con su individuación particular, es decir, el *ideal* nos pone frente a la obra concreta que expresa sensiblemente la *idea* de la comunidad religiosa con la que nos identificamos, en otras palabras, la diferencia entre *la idea* y *el ideal*, es que, con *la idea* (*Vorstellung*) nos reconocemos por medio del relato que nos proporciona la religión mientras que, con *el ideal* (*Darstellung*) nos reconocemos sensiblemente a través, de la obra concreta que representa a la comunidad, Lydia L. Moland nos dice:

Para distinguir esta aparición determinada de la Idea en sus formas religiosas o filosóficas, Hegel elige otra Palabra: la Idea en forma determinada la llama Ideal. A lo largo de su teoría estética, el Ideal representará la afirmación de Hegel de que el arte es la forma en que la Idea, en sí misma abreviatura del todo vasto y autodeterminado que expresa la unidad del pensamiento y el ser y subyace a los componentes de amplio alcance del idealismo de Hegel; se experimenta sensualmente¹⁷².

¹⁷¹Berr y Gethmann-Siefert, “apuntes de Kehler”, 29.

¹⁷²Moland, *Hegel's Aesthetics*, 28, (traducción propia).

Con las diferencias entre los términos anteriores, podemos decir que para Hegel el *arte* expresa sensiblemente la *idea* de la comunidad, siendo así el punto medio entre el pensamiento puro y la exterioridad. De esta forma, se puede entender porqué Hegel le otorga al *arte* un lugar dentro del *espíritu absoluto* en su sistema, pues el *arte* no hace otra cosa más que crear un dato fenoménico del espíritu, es decir, nos permite comprender, de manera sensible la verdad, esto por medio de una *acción* creativa del propio espíritu.

Al afirmar que el *arte* se presenta como una creación queremos decir que para Hegel el *arte* no es en absoluto una obra que imita a la naturaleza, al contrario, es una obra que crea la realidad espiritual. Si recordamos, cuando nuestro autor habla de las acciones en *la Fenomenología (Handlung)*, nos dice que éstas tienen realidad efectiva debido a que son observables en el espacio social, lo que permite que dichas acciones puedan ser juzgadas de manera moral por los miembros de la comunidad, es decir, las acciones son llevadas a cabo por un individuo autoconsciente que se sabe miembro de una comunidad y que tiene plena conciencia, de que, su actuar es fruto de la comunidad. Así el *arte* solo puede aparecer de manera completamente acabada en el *mundo ético*, ya que, solo en esta forma de la conciencia encontramos la unidad perfecta tanto de *la ley divina* como de *la ley humana* propuestas por los griegos de la época clásica; y solo por medio de la acción libre y particular del artista surge el *arte* como aquella *acción* que es llevada a cabo de forma particular, pero que expresa de manera sensible el *ideal* de la comunidad:

Con el concepto de obra de arte Hegel circunscribe la producción histórica del arte: es <<obra>> con pleno sentido, entonces, cuando establece la conciencia histórica y finalmente una cultura histórica como la base común de cada conciencia histórica. La producción específica de la obra yace en la orientación ética de la comunidad, de la que procede. Por tanto, la obra de arte, aunque producida por un individuo, es propia de la comunidad (...) genio es más bien aquél que configura intuitivamente en forma de obra de arte, y al hacerlo lo eleva a la conciencia de todos, aquello que sería logrado históricamente en el trabajo”. El arte no es por bello o feo, sino porque muestra la orientación histórica¹⁷³.

Con las líneas anteriores vemos como el *arte*, en cuanto que *acción* llevada a cabo por un individuo (el artista), presenta sensiblemente *el ideal* de la comunidad permitiéndonos conocer la verdad de la realidad espiritual. Ahora bien, para Hegel, el artista tiene una función

¹⁷³Berr y Gethmann-Siefert, “apuntes de Kehler”, 33.

preponderante en el mundo de *la Estética*, pues es el individuo particular que lleva a cabo la acción creadora (*Handlung*) y dota a la idea de su realidad sensible, es decir, es aquel que logra ser consciente del ideal de su época y logra, por medio de su imaginación, llevar a cabo una acción que se realiza en la exterioridad; Hegel nos dice a este respecto:

La primera determinación con la que nos encontramos consiste en que lo bello artístico es algo puesto, un producto del artista, pues es precisamente el artista el que hace aparecer a la idea en la realidad. Por tanto, tenemos al mismo tiempo esta diferencia abstracta, el hecho de que de un lado debemos considerar a lo bello artístico en su objetividad, más del otro en su subjetividad, tal como está en el artista en cuanto inspiración, fantasía, manera¹⁷⁴.

Este individuo es aquél que vuelve espiritual el mundo que nos rodea por medio de una obra que nos brinda una experiencia sensible de la *idea*, lo cual, nos permite reconocernos en dicha obra. En *la Fenomenología*, Hegel nos dice que la obra del artista es consciente de aquello que quiere presentarnos (*el mundo ético*), y es por este motivo que la obra artística puede ser entendida como bella, Lydia L. Moland nos dice al respecto:

El arte es una forma en que el ser humano refleja su lugar dentro del todo autodeterminado. Esta es una necesidad espiritual: tiene que ver con la esencia normativa del ser humano y su necesidad de contemplar su propio estatus en el mundo. La belleza, entonces, existe dentro del ámbito de lo humano, y Hegel declara que incluso una noción inútil que entra en la cabeza de un hombre es superior a cualquier producto de la naturaleza¹⁷⁵.

Es importante tener siempre presente que la belleza del arte solo puede apreciarse en lo que Hegel entenderá como *arte clásico*, el cual aparece en *el mundo ético* de la Grecia de Pericles; donde la obra artística presentará a la forma humana representando a los dioses, lo que permite la identificación de la comunidad con dicha representación, pues contiene la unidad entre forma y contenido; con lo que se puede obtener un absoluto auto reconocimiento con el relato de la comunidad religiosa por parte del individuo, esto por medio de la obra bella. Por el momento, solo nos interesa hablar de la belleza con la finalidad de hacer claro que, el *arte* es una creación totalmente humana que en su presentación sensible logra crear una obra absolutamente espiritual, la cual, llega al punto de permitir que los hombres puedan identificar la forma humana con los dioses griegos, fenómeno que se puede observar claramente en la escultura griega misma que, nos ocupará más adelante.

¹⁷⁴Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §67; 127.

¹⁷⁵Moland, *Hegel's Aesthetics*, 32, (traducción propia).

En este instante debemos afirmar, con respecto al *arte clásico* que, las obras de arte de este periodo nos presentan un fenómeno que nos hablan de la unidad entre universal y particular, es decir, son una presentación sensible (*Darstellung*) de la unidad que se da entre *la ley humana* y *la ley divina*; lo anterior se puede observar en dos elementos que, dentro del desarrollo teórico en la filosofía hegeliana del arte nos proporciona la obra artística, a saber: una *acción* y una *situación*. Con respecto a la primera Lydia L. Moland nos dice que:

Él (Hegel) se centra en cómo el arte puede transformar nuestra comprensión de la acción. La palabra que usa en este contexto, *Handlung*, puede significar tanto acción como trama: sugeriré que parte de su punto más importante es que podemos aprender sobre la acción en nuestra vida diaria a través de la experiencia de tramas dramáticas. El compromiso general de Hegel es analizar el arte en términos de su capacidad para reflejar uno de los muchos componentes interrelacionados de la idea. En esta sección en particular, destaca cómo el arte puede representar la libertad humana al elegir conflictos que aclaren nuestra responsabilidad por las normas que estructuran nuestras vidas éticas¹⁷⁶.

Así la *acción* del *arte* se refiere a la completa unidad del contenido que se presenta de forma concreta en la obra artística, la cual, tiene realidad efectiva y es observable por todos los miembros de la comunidad, es decir, la obra de arte es autosuficiente por sí misma, pues en su particularidad de contenido nos presenta la universalidad de la divinidad. En otras palabras, vemos la universalidad de los dioses griegos en una posición determinada y su verdadera autonomía nos es revelada en la obra concreta del artista, pues en ella podemos percibir sensiblemente el universal y el particular en un mismo momento.

Como ya hemos dicho, la unidad de la acción del *mundo ético* es presentada en su plenitud en la escultura griega, sin embargo, ésta no logra que nos identifiquemos plenamente con el relato de la comunidad religiosa, pues la escultura solo nos puede brindar un momento estático; así los dioses que son representados con formas humanas no pueden permanecer sin movimiento, por lo que, se necesita explicar que existan acciones particulares que no sean contempladas en la unidad de la acción de la escultura, a este respecto Hegel nos dice:

Cuando actuamos, va de suyo que la acción sea considerada como acción del individuo, que pueda atribuírsele a él; y va igualmente de suyo que el individuo haya conocido el objeto y las circunstancias imperantes que le mueven a la acción. Ahora bien, si el hombre ha conocido

¹⁷⁶Moland, *Hegel's Aesthetics*, 40, (traducción propia).

todo esto correctamente y actuado al respecto, entonces le incumbe todo el alcance de lo que él ha hecho; pero si en esta objetualidad también se da una determinación distinta a la sabida por él, entonces el producto es de otra índole que el que está en su conciencia, atribuyéndose él entonces del resultado únicamente lo realizado conscientemente¹⁷⁷.

En las líneas anteriores, Hegel nos habla de una *acción* que rompe con la unidad del *mundo ético*, la cual, nos es presentada por medio de una figura de la conciencia llamada *tragedia*, donde se quiere transmitir sensiblemente el *ideal* humano, a través, del *lenguaje*, pues éste nos permite alcanzar una mayor comprensión del relato religioso con el que se identifica la comunidad, pues a través del *lenguaje* existente en una narración se puede expresar la posibilidad, de que, un particular no actúe de acuerdo con la unidad existente del *mundo ético* hecho que, como hemos mencionado en el capítulo anterior, hace sucumbir al espíritu griego en la historia y con él, el momento del espíritu más adecuado para la realización del *arte bello*, pues se ha perdido la posibilidad de presentar la unidad total entre universal y particular; ya que, simplemente dicha unidad ya no existe como realidad efectiva, Lydia Moland nos explica:

La acción debe emprenderse en nombre de lo que Hegel llama poderes universales (...) el drama verdaderamente exitoso mostrará un conflicto en el que cada lado tiene alguna justificación. Hegel nuevamente usa a *Antígona* como su ejemplo, haciéndose eco de su argumento, familiar de *la Fenomenología del Espíritu*, de que tanto Antígona como Creonte están actuando sobre valores universales (la familia y el estado, respectivamente, lo que significa que ninguno de los dos casos es la acción irracional o injustificada¹⁷⁸.

Con respecto a *la situación* Hegel afirma que, para que el *arte* represente sensiblemente el *ideal*, no basta con tener conciencia del *mundo ético*, sino que el arte debe ser capaz de presentar las reacciones de los hombres y dioses en las diversas circunstancias o acontecimientos que se producen en el espacio social. Así, para nuestro autor cuando se une el universal otorgado por el *mundo ético* y el particular dado por el deseo de un individuo a reaccionar ante una circunstancia determinada, es cuando podemos hablar de que existe una *situación*.

Ahora bien, para poder iniciar a hablar de la aparición de la obra de arte en el *mundo ético* griego, tenemos que mencionar rápidamente la figura del artista, pues solo a través, de

¹⁷⁷Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §81; 141.

¹⁷⁸Moland, *Hegel's Aesthetics*, 132, (traducción propia).

su *acción* el *arte* puede adquirir realidad efectiva, sin embargo Hegel, antes de iniciar su estudio sobre las diversas *formas del arte*, lleva a cabo un estudio profundo de la figura del artista, donde la principal preocupación es encontrar aquello que permite la capacidad creadora de la *acción* de este individuo, nuestro autor nos dice a este respecto que:

Ha de hablarse en primer lugar de la obra de arte de manera subjetiva, es decir, en tanto que producto del artista; de la obra tal como está en el sujeto creador, en el genio del artista; de la obra en cuando que todavía no ha aflorado. Ahora bien, este aspecto subjetivo ha de mencionarse únicamente con el fin de excluirlo, pues no tiene ningún interés para la consideración. No obstante, hay que considerar algunas determinaciones. Frecuentemente se habla de ello y se desea saber qué ha sucedido en el artista, cómo lo ha hecho, a fin de obtener una receta sobre en qué coyunturas debería colocarse el sujeto si quisiera producir algo semejante¹⁷⁹.

Sin duda la posición del artista hegeliana es sumamente interesante y novedosa, pues como hemos visto, la *acción* artística solo es posible por medio de presentar el *ideal* del momento histórico de manera sensible, sin embargo, esta *acción* del espíritu la lleva a cabo una subjetividad autoconsciente de su propia *acción*, sin embargo, en ella lo único que muestra es, precisamente, el *ideal* del momento histórico en el que se encuentra; en otras palabras, la obra artística depende principalmente de la eticidad de la comunidad más que de la genialidad del artista.

Como vemos, Hegel en este punto mantiene un dialogo critico con la forma posición del artista de Kant, la cual dice que:

Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte. Puesto que en tanto que capacidad productiva innata del artista el talento forma parte de la naturaleza, cabe también, entonces, expresarse del siguiente modo: *genio es la innata disposición del ánimo (ingenium) por medio de la cual la naturaleza da reglas al arte (...)* pero el concepto de arte bello no autoriza que el juicio sobre la belleza de su producto sea derivado de alguna regla que tenga un concepto como fundamento de determinación, o sea, que ponga como fundamento un concepto del modo como el producto sea posible. Así pues, el arte bello no puede inventarse él mismo la regla según la cual debe llevar a cabo su producto puede llamarse arte sin una regla precedente, entonces la naturaleza en el sujeto (mediante la índole armónica de sus capacidades) debe dar la regla al arte, esto es el arte bello sólo es posible como producto del genio (...) la naturaleza por medio

¹⁷⁹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §114; 175.

del genio no prescribe la regla para la ciencia, sino para el arte; y para éste tan sólo en tanto que deba ser arte bello¹⁸⁰.

El artista en el pensamiento de Kant tiene un papel muy diferente al que propone Hegel, pues para el primero es el talento natural del artista, es decir, su infinita libertad creativa, el que nos permite comprender la creación artística, en otras palabras, es específicamente la *acción* del sujeto particular lo que logra que exista el *arte*, así, realmente no tiene nada que ver el ideal histórico en la realización de la obra, pues el genio del artista podría lograr la obra sin siquiera ser consciente del ideal histórico; simplemente él, gracias a su genio creó una obra con absoluta libertad y el mérito de dicha obra radica totalmente en la acción del artista.

En cambio, en el pensamiento de Hegel, el artista como individuo no hace más que ser el medio por el cual el espíritu expresa el *ideal* de la obra, así la obra artística, a pesar de que es producida por un individuo concreto; le es propia al espíritu de la comunidad que la produjo; en este caso, el único mérito del artista es intuir la forma de la obra de arte y llevarla a cabo con una *acción* absolutamente consciente. Al hacer esto, el artista dota de realidad efectiva a la obra permitiendo que esta transmita de forma sensible el *ideal* a todos los miembros de la comunidad, en otras palabras, el artista se olvida de su individualidad en el proceso de creación de la obra y acepta que su inspiración no consiste en expresarse a sí mismo en la obra, sino, en olvidarse en la obra misma y así, convertirse en un *yo* que se encuentra vivo en aquello que es expresado por la obra de arte.

Ahora bien, continuando con las características del artista, Hegel nos habla de la *manera del artista*, la cual se Hegel explica como:

Su peculiaridad en general; (es) lo particular (y) se refiere más bien a lo técnico... la manera propiamente dicha es lo particular, que no se añade por la exposición esencial del contenido, de la naturaleza del objeto, sino por el artista como tal. En la música es una cierta tonalidad, (un tipo de) soltura para exponer (el) carácter (en) el género; la manera, por tanto, no se refiere al todo. (El) pintor paisajista o el pintor histórico no es, por ello, un manierista; se refiere sin embargo al aspecto de lo técnico, de lo exterior. La pintura tiene que ver más con lo sensible; el manejo del pincel aún puede reconocerse, crea una apariencia peculiar. Los tratamientos de los colores son aspectos particulares; cada artista tiene una particular tonalidad del color, maneras, afecciones particulares. En especial, la manera -que es una soltura del artista para

¹⁸⁰Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento* (Madrid: Mínimo tránsito, 2009), B182; 263-264.

presentar estos aspectos exteriores- no tiene en cuenta tanto la expresión de la objetualidad, como su costumbre de exponer tales aspectos¹⁸¹.

A pesar del hecho, de que, Hegel acepta que el *artista* solo es un medio para que la interioridad del espíritu se vuelva externa; con *la manera*, nuestro autor le da una gran importancia al trabajo subjetivo del artista, pues aunque la obra no puede expresar más que el ideal del momento histórico, con *la manera* artística, sí expresa el rasgo distintivo del individuo en su actuar, debido a que, la técnica artística hace que la obra que presenta el *ideal*, lo haga con ciertas características propias del artista como un individuo que actúa efectivamente, es decir, por medio de *la manera* podemos asegurar que la obra de arte contiene un alto grado de originalidad proveniente de la subjetividad concreta del artista. No obstante, para Hegel, dicha originalidad solo es exitosa, cuando el sujeto creador logra exponer la cosa en cuanto ella misma, es decir, que cuando estamos frente a la obra solo pensemos en la obra y nos olvidamos del artista, es decir, la originalidad de Mozart con su *Don Giovanni* radica en que cuando presenciamos la obra en el teatro, solo tenemos conciencia de *Don Giovanni* y la individualidad de Mozart desaparece; aunque siempre podríamos preguntar por el creador de la obra, éste queda siempre en un segundo plano ante la realidad efectiva de la obra de arte: “la verdadera originalidad se muestra en que la obra de arte la creación de un espíritu en que mantiene esa estrecha conexión con lo uno que ha de desarrollarse, en que el material no se recoge de fuera”¹⁸².

La *acción* del artista y la *manera* en que éste la lleva a cabo hace que el *ideal* cobre realidad efectiva, lo cual, significa que la obra pase de ser una idea en la mente (*Vorstellung*) en la conciencia del artista, a una obra que puede ser presentada ante los miembros de la comunidad (*Darstellung*), mismos que pueden corroborar que dicha obra presente el *ideal* de las costumbres que constituyen dicha comunidad. Así, la importancia del artista en la filosofía del arte de Hegel es de suma importancia, pues con él los seres humanos tienen la posibilidad real de expresar y conocer el espíritu, a través, de la experiencia sensible que nos brinda la obra de arte misma que, nos es proporcionada por la *acción* del artista¹⁸³.

Lo anterior, nos ayuda a comprender el porqué Hegel, en su filosofía del arte hace un estudio histórico y sistemático de las *formas del arte*, es decir, de la totalidad de las formas

¹⁸¹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §122; 183.

¹⁸²Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §124; 184.

¹⁸³Cfr. Moland, *Hegel's Aesthetics*.

en que el *arte* ha sido presentado a lo largo de la historia del fenómeno del espíritu, pues es en la obra de arte en donde, por primera ocasión, podemos encontrar indicios de la realidad y verdad del espíritu, a este respecto Gethmann-Siefert nos dice:

El arte, como mediación de la verdad como figura intuitiva de diferente acuñación, pero con ello, al mismo tiempo, proporciona en cuanto exposición intuitiva del absoluto, de lo divino o del espíritu una (auto-) conciencia como conciencia de acción. Es decir, el arte procura -en diferentes formas y en diferente perfección- la (auto-) conciencia ética tanto de una comunidad como de lo singular. Es elemento esencial de la cultura históricamente desarrollada, y precisamente de tal modo que, en principio desarrollada, y precisamente de tal modo que en principio configura la representación de los dioses de las religiones como lo absoluto históricamente eficaz¹⁸⁴.

Como podemos observar en las líneas anteriores la manifestación del *arte* es para Hegel, una forma de conocer al espíritu, ya que, gracias a las acciones que el *arte* nos presenta podemos conocer el desarrollo de la idea absoluta en su realidad efectiva, la cual, se presenta a lo largo de la historia. Por esta razón Hegel en su filosofía del arte realiza un estudio que considera, por un lado, las *formas del arte*¹⁸⁵, es decir, las diferentes manifestaciones espirituales (periodos históricos) en los que Hegel piensa que ha aparecido el fenómeno artístico y; por el otro, nuestro autor realiza una exposición de lo que él llama el sistema de las *artes particulares*¹⁸⁶, el cual, consiste en una exposición de las artes que han aparecido en la totalidad del espíritu; ambas partes se encuentran siempre entrelazadas a lo largo de la exposición hegeliana¹⁸⁷.

Las acciones de la conciencia en las *formas del arte*.

Al inicio de “la sección segunda de la parte general”, lugar donde Hegel nos habla de las *formas del arte*, nuestro autor inicia su exposición diciéndonos:

¹⁸⁴ Berr y Gethmann-Siefert, “apuntes de Kehler”, 34.

¹⁸⁵ De esta forma son llamadas en la edición de Hotho, en las de Kehler se les llama los modos en que aparece lo bello en general (*zu den allgemeinen Weisen, in denen das Schöne überhaupt erscheint*); utilizaremos de manera general la primera, pues consideramos que es un nombre que permite con mayor facilidad el seguimiento del argumento.

¹⁸⁶ Es el nombre que reciben en la versión de Hotho, en la de Kehler se les llama los momentos y formas de lo bello (*so daß diese sowohl Formen als Momente des Schöne sind*), utilizaremos el primero por las mismas razones que hemos mencionado en la nota anterior.

¹⁸⁷ Cfr. Cubo Ugarte, “Hegel y el fin del arte”, 19.

[Se trata de] los modos generales en que aparece lo bello en general, [en que desarrollan] formas particulares de lo bello [y la] determinación precisa del ideal [en cuanto] relación de la idea con su realidad, [en cuanto] el modo de su exposición. Se señala con ello que la determinación de la idea está en conexión con la determinación de la realidad. Si la idea es imperfecta, lo es también la figura (...) Las clases de lo bello no [se diferencian], como es habitual, en el sentido de añadir una particularidad exterior a lo general y ofrecerle modificaciones particulares, sino que las clases expresan diferencias, determinaciones más amplias de la idea y con ello, también del ideal mismo, mediante lo cual la idea se determina verdaderamente. Lo que aquí llegamos a conocer es la determinación precisa de la naturaleza de lo bello, que depende de la determinación de la idea, y ésta de la determinación externa de la figura¹⁸⁸.

En las líneas anteriores Hegel nos explica la razón por la que llevará a cabo un estudio de las diferentes *formas del arte*, la cual consiste principalmente en que, la *idea* de lo bello la encontramos de manera determinada en la realidad efectiva, es decir, en el mundo espiritual, misma que como ya hemos mencionado, nuestro autor llamara *ideal*. Lo anterior es de suma importancia, ya que, así comprendemos el porqué Hegel para hablarnos de las diferentes *formas del arte*, lo que tiene que hacer es estudiar a las diferentes culturas en las que, el *ideal* artístico se ha manifestado; ya que, en ellas se pueden observar las diferentes maneras en que las diversas comunidades han entendido la *idea* de arte¹⁸⁹.

Hegel a lo largo de su *Estética* habla de tres *formas del arte*, las cuales denomina como: *arte simbólico*, *arte clásico* y *arte romántico*; éstas guardan una importante congruencia con las formas del mundo que *el espíritu* adquiere en la sección de *la religión* en *la Fenomenología*, de allí que sea posible afirmar que estas *formas de arte* son, en general, las manifestaciones en que la conciencia transita su desarrollo hacia la libertad absoluta por medio del *arte*. Lo anterior será evidente a lo largo de la exposición hegeliana de cada una de las *formas del arte*, pues como veremos el espíritu inicia con una *idea* del *arte* donde tanto la figura como la *idea* son indeterminadas, continúa hacia la conciencia de que la *idea* es espíritu libre y termina con la verdad, de que el sujeto es libre para sí mismo, lo cual, permite que la conciencia sepa que la *idea* trasciende a su presentación sensible¹⁹⁰.

¹⁸⁸Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §128; 189.

¹⁸⁹Cfr. Moland, *Hegel's Aesthetics*.

¹⁹⁰Hegel, *Filosofía del arte o Estética*.

La primera *forma del arte* que Hegel desarrolló en la *Estética* es la *forma simbólica*, la cual, se caracteriza por ser aquel *arte* carente de figura, ya que, no mantiene una unidad entre la *idea* de lo sagrado que ha sido propuesta por la comunidad y la experiencia sensible del fenómeno artístico. Así la *forma simbólica* (*Die symbolische [kunst] Form*) la podemos encontrar, de manera análoga, en la sección de la religión natural expuesta por Hegel en la *Fenomenología* donde nos dice que este *arte* es producto de un relato que consiste principalmente del mundo de la inmediatez, pues éste se conforma de elementos provenientes del mundo natural¹⁹¹.

Para Hegel el *arte simbólico*, el cual, es propio de las culturas orientales como Persia, la India y Egipto; no nos puede ofrecer una identificación directa entre la idea que mantiene unida a la comunidad y la representación sensible, por lo que, para nuestro autor esta *forma del arte* es considerada, propiamente hablando un *pre-arte*, es decir, es una forma de la conciencia que pretende ser arte, pero que falla en su cometido al no mostrarnos sensiblemente el *ideal*, no obstante este *pre-arte* es tratado por nuestro autor como arte debido a que, él en realidad presenta las mismas características que el *arte* bello, solo que no llega a un momento total de autoconciencia como obra artística, a este respecto Hegel nos dice:

Contenido general y configuración del mismo: ésta es cualquier cosa natural particular que, al mismo tiempo, no debe valer en su naturalidad particular, sino tener un sentido en sí el cual todavía no está inmediatamente manifestado en lo simbólico. La figura del hombre se considera inmediatamente como la espiritualidad, [es] manifestación de lo espiritual, no un símbolo; la existencia no representa nada en y para sí, sino únicamente espiritualidad interna. Lo simbólico es el pre-arte; y lo simbólico ha de progresar hasta que lo espiritual devenga libre y se dé una figura, que su existencia no represente también algo distinto, sino únicamente lo espiritual. Ésta es la meta de lo simbólico¹⁹².

¹⁹¹Para Terry Pinkard el mundo natural, de donde proviene el arte simbólico, es de suma importancia para la conformación del arte, al respecto nos dice: “Lo que hace que los seres humanos naturales sean agentes que actúan y piensan no son estos hechos naturales sobre ellos, sino su lugar en un “ritmo social”, en su mundo simbólico y cultural. Los hechos naturales sobre los humanos no son, por supuesto, irrelevantes para cómo los humanos se comprenden a sí mismos en el espacio cultural; la familia, el sistema económico de producción, etc., son inimaginables aparte de los obvios hechos naturales sobre la humanidad. Simplemente no son determinantes de lo que hace que los humanos se conviertan en agentes pensantes y actuantes, incluso si marcan una diferencia en la forma que adopta su agencia. Esto plantea la cuestión de si la naturaleza y el espíritu pueden reconciliarse” Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 222-223, (traducción propia).

¹⁹²Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §138; 195.

Para Hegel esta *forma del arte* es el primer nivel de representación (*Vorstellung*) de la *idea* de lo divino, el cual, intuye a la divinidad por medio de figuras naturales, misma que, adquieren una cualidad de infinito que pone a los hombres ante una sensación que nuestro autor denomina como una presentación sublime¹⁹³ (*sinnliche Darstellung des Göttlichen*), la cual, lleva al espíritu a una desesperante búsqueda de una figura natural que se identifique en la *idea* religiosa misma que, poco se acerca a lo humano y que en realidad se les puede concebir como colosales construcciones de corte geométrico, las cuales, se pueden encontrar principalmente en el *arte* de las culturas de oriente y en Egipto.

Después de hablar de las generalidades del *arte simbólico*, Hegel inicia una exposición de los diversos momentos históricos donde podemos encontrar este *arte*, lo cual, lo realiza de manera parecida a la exposición que realiza en *la Fenomenología* donde desarrolla la figura de la conciencia que denomina la *esencia luminosa*, la cual, ubica dentro del Zoroastrismo y consiste, principalmente, en que, la creencia que une a la comunidad se centra en una luz observante; por lo que el *arte* que se desprende de esta creencia es uno que exige interpretar el significado (el cual es descrito en el relato expuesto por la creencia de la comunidad) de la experiencia sensible, esto ante la falta de una figura definida. En otras palabras, si el relato consiste, en que, la luz (el sol, por ejemplo) posibilita la existencia de la vida, ya que, la esencia luminosa permite el hecho de que los hombres tengan certeza del mundo. Así, el *arte* o *pre-arte* que se desprende de esta forma de pensar el mundo tendrá que ser aquél que nos pueda ofrecer una unidad sustancial total entre el pensamiento y el exterior, es decir, la experiencia sensible que nos ofrece este *pre-arte* es la de la naturaleza, en específico la del sol. Así la unidad sustancial se cumple, pero en realidad no existe ninguna forma, figura o *acción* que presente efectivamente el relato de esta comunidad, y es precisamente por esta razón que la naturaleza, es considerada como un símbolo que

¹⁹³ En este punto es inevitable observar el diálogo que Hegel mantiene con Kant acerca de la idea de lo sublime, donde el filósofo de Königsberg sostiene que: “la diferencia más importante y más interna entre lo sublime y lo bello es, ciertamente, la siguiente: que cuando –como es razonable– sólo y principalmente tomamos en consideración lo sublime en objetos de la naturaleza (lo sublime del arte siempre se limita a las condiciones de compatibilidad con la naturaleza), la belleza de la naturaleza (la autosuficiente) lleva consigo una finalidad en su forma por medio de la cual, por así decirlo, el objeto parece quedar predeterminado para nuestro discernimiento. En lugar de esto, aquello que, sin sutilezas, meramente en la aprehensión, provoca en nosotros el sentimiento de lo sublime (según la forma ciertamente de manera contraria al fin e impropia para nuestro discernimiento) puede aparecer inadecuado para nuestra capacidad de exhibición y, por así decirlo, hacer violencia a la imaginación, pero sin embargo, justo por ello, se juzgará como tanto más sublime” Kant, *Crítica del discernimiento*, B76; 200.

representa la *idea* en la mente de la comunidad, la cual, es aceptada ciegamente por este grupo, pues el relato (que en este punto todavía no puede ser considerado como poesía ya solo es la primera manifestación sensible de la *idea* en la mente de la comunidad) y su símbolo, dan testimonio de la unidad que hemos mencionado, Hegel nos dice en su *Estética*:

La luz encierra en sí toda verdad, fuerza y felicidad; el destino de lo singular y de la vida de los hombres en general es glorificar la luz; el hombre deber amar el bien, complacerse en ello, difundir el reino de la luz, ser luz en él mismo, cuidar de los animales, cultivar la tierra, contribuir al crecimiento de la tierra, para que con ello se difunda el reino de la vida. Se adoran a los astros, incluso en templos, pero lo que se venera es una llama en la que está inmediatamente presente lo puro, lo natural¹⁹⁴.

La siguiente *forma del arte* que Hegel desarrolla en *la Estética* es el *arte hindú* o como se le denomina en los apuntes de Kehler la *forma hindú* ([*Beginn des Versuchs, das Natürliche zum Geistigen zu gestalten*] *indische Form*); la cual, es análoga forma del mundo de *la planta o el animal* misma que, expone Hegel en *la Fenomenología* y consiste principalmente, en que, el relato que une a la comunidad se centra en las particularidades que se pueden observar en el mundo de manera concreta e inmediata, por lo que, las formas de las plantas y los animales constituyen las principales figuras del *pre-arte* hindú. Sin embargo, para Hegel este *arte* resulta conflictivo, pues éste intenta representar un ser divino infinito mediante presentaciones finitas, lo que provoca que las figuras artísticas sean completamente inadecuadas al contenido del relato de la comunidad, a este respecto Lydia Moland nos comenta:

Guiado por su definición del arte como expresión sensorial de la Idea y del Ideal como unidad de unidad y división, Hegel generalmente clasifica el período simbólico como una especie de pre-arte producido por concepciones inadecuadas de lo divino (...) Un símbolo, por el contrario, debe tener alguna conexión con la cosa simbolizada: un círculo puede simbolizar la eternidad ya que no tiene principio ni fin; un zorro puede representar astucia ya que los zorros son, de hecho, astutos. En la medida en que logre esta conexión, un símbolo puede convertirse en arte pero no en arte en cuanto tal¹⁹⁵.

Como nos explica Lydia, Moland para Hegel la *forma del arte hindú*, todavía no puede ser considerada como *arte*, pues al igual que sucede con la esencia luminosa, el *pre-arte* hindú

¹⁹⁴Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §143; 201.

¹⁹⁵Moland, *Hegel's Aesthetics*, 59, (traducción propia).

todavía no logra una unidad entre la *idea* y el *ideal*, sin embargo, sí nos aporta nuevos elementos, tales como la figura misma que, como ya mencionamos, es tomada de la naturaleza inmediata. La forma hindú, al contener inadecuaciones entre las representaciones del dios infinito y la figura concreta, provoca que las representaciones sensibles lleguen a ser distorsionadas, informes e incluso monstruosas, ya que, éstas son producto de una interpretación de los símbolos confusa, pues los integrantes de la comunidad no tienen muy claro si creen en el relato o en la forma que simboliza inadecuadamente a la deidad¹⁹⁶.

Así para Hegel, en un primer momento, los relatos que se pueden encontrar en el *Ramayana* como el de Visvamitra y los símbolos que se pueden encontrar en ellos, no pueden ser considerados como simbólicos, pues no se puede entablar una relación sólida entre uno y otro.

Una segunda etapa de *la forma de arte hindú* es el que Hegel llama: *personificación de los objetos [naturales] elementales* (*Personifizierung elementarischer [Natur-] Gegenstände*), donde como su nombre lo indica, los elementos naturales más básicos adquieren una forma antropomorfa, sin embargo, todavía no tiene un significado espiritual, ya que, se le da mayor prioridad al objeto natural que a la figura humana, Hegel pone como ejemplo de esta segunda *forma del arte hindú* a la historia de Gangá, de la que se expresa de la siguiente manera: “[Semejante historia es] salvaje, horrorosa, grotesca, se opone a nuestra fantasía y sentimiento, [a nuestro] entendimiento. Se percibe, [en efecto,] lo que debe representar, [pero] con la mayor inconsecuencia¹⁹⁷. Las palabras de Hegel parecen fuertes, sin embargo, pensamos que ilustran de manera adecuada la forma de concebir al *arte hindú* por parte del filósofo alemán; pues como hemos ya mencionado, su crítica se debe a que esta *forma de arte* no ofrece un símbolo que mantenga una unidad entre la forma y el relato de la comunidad, por lo que Hegel no la considera totalmente espiritual.

¹⁹⁶Hegel en sus *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal* nos dice sobre la religión hindú: “Otros ingleses han llegado al resultado de que Brahma es un epíteto sin sentido que se aplica a todos los dioses. Aducen pasajes de oraciones en que esto seduce. Visnú dice: yo soy Brahma. El sol, el aire, el mar y también el comer, el respirar, el pensar, la felicidad, son llamados Brahma. Brahma sería, según esto, la sustancia simple, que se descompone esencialmente en el caos de la diversidad. Porque esta abstracción, esta pura unidad, constituye el fondo y base de todo, la raíz de toda determinación. Toda objetividad desaparece con el conocimiento de esta unidad; pues lo puramente abstracto es justamente el conocimiento mismo en su extrema vacuidad” Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, 315.

¹⁹⁷Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §152; 213.

Un tercer elemento que nos ofrece este *pre-arte* es el que Hegel denomina *un pensamiento, reducido a una imagen (Ein Gedanke wird in ein Bild gebracht)*, la cual, es considerada por nuestro autor como la más simbólica, ya que, la representación sensible se reduce a la imagen producida por un pensamiento que se encuentra en una relación en general, es decir, presentar una representación gráfica de la situación más común de la cultura india, la cual, consiste para nuestro autor en la situación sexual en general. Lo anterior es argumentado por Hegel al hacer un estudio de las imágenes de Shiva, el cual, constantemente se le puede encontrar en: “representación de la procreación natural, de los órganos sexuales masculinos y femeninos. Todo esto alcanza lo monstruoso”¹⁹⁸. Así, estas imágenes logran simbolizar la situación de la sexualidad humana de manera general, sin embargo, Hegel la rechaza debido a que, la figura humana se encuentra completamente distorsionada con rasgos de animales, lo cual, es para nuestro autor abominable.

El cuarto y último elemento que Hegel nos presenta del arte hindú es el *surgimiento del pensamiento puro (Hervortreten des reinen Gedankens)*, el cual, consiste en el surgimiento de Brahma dentro del relato de la comunidad hindú, sin embargo, este ser divino y universal no puede consolidar su realidad efectiva puesto que, se confunde a sí mismo en el mundo natural, es decir, no llega a consolidarse espiritualmente, mediante a una *acción*, lo cual posibilita que Brahma sea capaz de ser todo lo que ofrece el mundo natural, al mismo tiempo que no es concretamente ninguno de estos elementos por lo que, la deidad hindú no adquiere una forma propia, ya que, su forma es, precisamente, la naturaleza en general, lo cual, solo se puede entender por medio del relato religioso hindú debido a que no se puede tener una presentación sensible de Brahma, a este respecto Hegel afirma en la *Estética*:

Estos son [los] rasgos fundamentales del tránsito a la escisión, o sea, a que lo espiritual no sea Uno con lo natural, sino que lo natural sea únicamente una figura del espíritu. En lo hindú se limita a sobrepasar a lo sensible, pero lo espiritual no deviene autónomo, sigue adoleciendo únicamente de lo sensible, se está como en un mundo de brujas, sin saber qué terreno se pisa. Se cree estar en lo inteligible, pero de pronto se va más allá; se cree estar en lo supremo, pero

¹⁹⁸ Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §153; 213.

Dacal Alonso define lo monstruoso de la siguiente manera: “Se trata de un objeto, persona o acción, que va contra el orden natural al rebasar reglas o normas, tanto en sus aspectos cuantitativos como los cualitativos o de principios jerárquicos. Lo monstruoso al exceder todo límite natural causa pavor o terror en quien lo contempla o. padece sus efectos. Estéticamente lo monstruoso aparece como una figura deforme y ambigua en cuanto es elemento, que por un lado resulta repugnante y por otro permite la manifestación de otras cualidades o aspectos de las cosas” José Antonio Dacal Alonso, *Estética General* (México: Porrúa, 2003), 195.

al punto acude libre realidad inmediata, común. Así sucede en el Sakuntala. [Al principio] todo se entiende muy bien, pero de repente se ve que Dupmanta va por los aires es un carro. No se trata todavía de [la] esfera de lo simbólico, tampoco de lo bello. Lo extravagante no es bello. [Se halla aquí, en efecto] el sentimiento más libre, más delicado, el reino de la naturalidad más sutil, sensible, pero sin embargo no se da en el campo superior, [de tal modo] que ni lo espiritual deviene libre para sí, ni se determina la figura, ni lo natural se adecúa a un contenido espiritual¹⁹⁹.

Ya que el *arte* hindú no es capaz de adquirir una forma propia, concreta y sensible; Hegel dice que lo propio de la *forma de arte simbólica*, es que, lo interno de ésta supere el mundo natural, lo cual, solo puede ocurrir por medio de la muerte, pues este evento es lo único que verdaderamente separa a la deidad del relato de lo natural, evento que provoca que el espíritu se vuelva totalmente para sí. Para nuestro autor, dicha separación solo se da en el mundo egipcio (*Das eigentlich Symbolische. [Die] ägyptische Gestalt*), pues son ellos los que logran ofrecer al mundo del espíritu una forma de la conciencia que Hegel llama en *la Fenomenología* la religión del *maestro artesano*; ellos son capaces de elaborar un relato que esté en función de alguna creación humana. Lo importante en el *arte* egipcio, es que, el relato que une a la comunidad se centra en la idea en la mente que tuvo el *maestro artesano* en el momento de realizar su obra, lo cual, es de suma importancia, ya que, el centro se encuentra en el actuar espiritual del *maestro artesano* el cual fue capaz de dotar de *lenguaje* a los diversos materiales que usó en su actividad para que de esta forma se obtuviera una obra cuyo origen es espiritual misma que, ya es capaz de proponernos una presentación sensible, cuya forma se origina con el relato que identifica a la comunidad. Por esta razón, es que, para Hegel la *forma artística simbólica* se logra, estrictamente hablando, en el pueblo egipcio; con respecto a este punto del desarrollo hegeliano Lydia Moland nos comenta:

El arte simbólico propiamente dicho solo es posible cuando una cultura articula un ámbito específico de lo espiritual (en lugar de equiparar lo natural con lo espiritual) y luego busca una expresión sensual apropiada que en sí misma no es natural. En otras palabras, hay un giro de la representación de un contenido dado a la representación del contenido generado. Tanto la forma como el contenido, en tal caso, no se encuentran sino que son producidos por el espíritu (...) Los artistas egipcios encuentran una representación adecuada al significado espiritual

¹⁹⁹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §156; 217.

mediante la construcción de “laberintos bajo el suelo”, “cámaras adornadas con jeroglíficos” y, lo más importante, pirámides ²⁰⁰.

Para Hegel, el conocimiento que los egipcios desarrollaron de la muerte es fundamental para el desarrollo de su *arte*, ya que, gracias a él se puede observar un principio de libertad del espíritu con respecto del mundo natural. Debido a esta primera libertad espiritual misma que, adquiere realidad efectiva gracias a la *acción* del *maestro artesano*, es que, se puede iniciar a hablar plenamente de *arte*, mismo que es realmente simbólico, pues la obra del maestro artesano se presenta sensible de la *idea*, fruto de la libertad, que une a la comunidad egipcia. En otras palabras, por primera vez tenemos una acción sensible, una obra, que representa el *ideal* egipcio, el cual consiste básicamente, en creer en algo que se encuentra dentro de la obra del *maestro artesano*; de otra forma podemos decir que, los egipcios creen en una divinidad que se encuentra dentro de una obra arquitectónica que denominan pirámide; Hegel nos dice:

Los egipcios han sido el pueblo simbólico: imágenes *determinadas*. Es de resaltar que fijaran lo muerto para sí y lo considerasen como autónomo (...) Por tanto, con ellos se hizo consciente por primera vez la fijación de lo espiritual. Lo interior, como el alma, es ya algo concreto. Viene al caso, además, que entre ellos lo muerto tuvo el contenido de lo vivo, que veneraron a los muertos, que el honor a los muertos no era únicamente la sepultura, sino la conservación perenne; y lo muerto pasó a ser un reino de lo invisible: el de Amentes. Osiris era el señor de este reino invisible, más tarde Serapis. Arquitectura sobre y bajo la tierra: una arquitectura subterránea de gran excelencia ha causado en todos el mayor asombro. Las tumbas de los reyes eran pasadizos [subterráneos] con cámaras, [excavados] en las rocas más duras, con las paredes [cubiertas] de jeroglíficos. – También corresponden aquí [las] pirámides, [son] la imagen simple de la determinación que tenemos ante nosotros. Algunas se han abierto en la época moderna; [ha] habido muchas hipótesis [sobre su significado]. Ahora es indudable que fueron monumentos funerarios, para reyes y también [animales sagrados como] Apis. Este [reino de] cristal encierra lo interno en sí²⁰¹.

Como vemos en las líneas anteriores, la conciencia de la muerte que tenía el mundo egipcio les permitió crear un *arte* que puede ser considerado como espiritual, pues éste surge de una obra humana, es decir, la creencia de la comunidad gira en torno a una *acción* espiritual y no

²⁰⁰Moland, *Hegel's Aesthetics*, 64, (traducción propia).

²⁰¹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §158; 221.

solo de una *idea* en la mente que se comparte con los demás miembros del pueblo egipcio. Así este *arte* sí puede llamarse simbólico en toda la extensión de la palabra puesto que, a partir de la obra podemos realmente representarnos el *ideal* de la comunidad egipcia, la cual, desarrollo principalmente *la arquitectura* misma que sirvió para presentarnos sensiblemente la concepción que los egipcios tenían de la muerte o de la interioridad que aparece, a partir, de la separación de la interioridad de la conciencia del mundo natural que ésta postula²⁰². Así mismo, nuestro autor afirma que, dentro del *arte* egipcio todo significa algo, es decir, todo es símbolo de alguna otra cosa; lo anterior lo afirma puesto que, por ejemplo: los egipcios creían en que sus dioses tenían forma de animales por lo que existía, la creencia de que los animales comunes querían transmitir algún significado o mensaje de alguno de los dioses. Otro elemento importante de este simbolismo es que, todos los hombres que pretendían mantener una relación fuerte y directa con los dioses; se colocaban máscaras con formas de diversos animales, las cuales, simbolizaban diversas jerarquías y funciones en la vida religiosa egipcia.

Incluso la escritura de esta comunidad es principalmente simbólica, ya que, los jeroglíficos son representaciones visuales que tienen un significado determinado. Hegel nos explica la función de la escritura jeroglífica de la siguiente manera: “Entre los egipcios, todo el arte es ese jeroglífico. Osiris e Isis son figuras principales. ¿Qué es Osiris? [Puede responderse a esta pregunta] desde la tradición histórica: representa al sol; [sin embargo, también] tiene una historia”²⁰³. Como vemos, el simbolismo del *arte* egipcio mantiene una relación directa e incuestionable entre la obra del *maestro artesano* y el relato de la comunidad, tan es así que, los jeroglíficos no tendrían sentido si cada uno de ellos no tuviera una significación espiritual concreto con los relatos de la comunidad.

Para Hegel el mito de Osiris dentro del mundo egipcio es de suma importancia, ya que, en él se puede encontrar un límite en el simbolismo de este *arte* puesto que, en éste se

²⁰² Hegel en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* nos explica sobre la concepción de la muerte de los egipcios: “el culto a los muertos forma el extremo opuesto a la adoración abstracta de la vida que se manifiesta en el culto egipcio a los animales. Entre las obras de los egipcios, las dedicadas a los muertos son de lo más grandioso y sorprendente. Los egipcios han invertido también el sentido de lo muerto, lo pasajero, considerándolo como algo permanente (...) El hombre, una vez muerto, se ofrece desnudo de toda inessentialidad. La manera cómo los hombres se han representado la esencia del hombre puede conocerse en su representación de los muertos. Ahora bien, esa manera como un pueblo se representa al hombre esencial es su modo mismo de ser, su carácter” Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, 380.

²⁰³Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §160; 223.

presenta (*Darstellung*) a la deidad con una forma híbrida entre animal y humano. Esta manera antropomórfica de presentar a los dioses por parte de los egipcios capta la atención de Hegel, ya que, es un rasgo de la presencia del espíritu, solo que dicho rasgo es limitado al encontrarse mezclado con figuras de animales²⁰⁴. Lo anterior quiere decir, que la presencia espiritual o humana en el *arte* egipcio ya no depende enteramente de un símbolo que nos presente un significado, sino que, la presencia humana está allí realmente en la obra por lo que, la presencia espiritual se puede percibir sensiblemente en la obra misma.

No obstante que la presencia (la forma) espiritual es un hecho en el *arte* egipcio, ésta se da de forma defectuosa, ya que, siempre se puede observar de manera indirecta, es decir, no se percibe la forma humana de manera inmediata, pues ella siempre se encuentra mezclada con algún otro elemento, como las formas de los animales; por si fuera poco las proporciones humana no son las correcta, pues el *arte* egipcio presenta algunos elementos de la figura humana de manera colosal²⁰⁵, es decir, con un tamaño desmesuradamente mayor al real, hecho que provoca que el mundo espiritual se manifieste de manera limitada en esta cultura. A este respecto Lydia Moland nos dice:

Incluso más que estatuas humanas colosales y antinaturales, la esfinge simboliza al humano que intenta emerger del animal. La transición al arte clásico continúa mientras la esfinge -en sí misma un acertijo- plantea un acertijo que penetra en la mitología griega. La esfinge exige saber qué camina a cuatro pies por la mañana, dos al mediodía y tres por la tarde: los humanos incapaces de reconocerse a sí mismos, como humanos, como solución del acertijo, parecen posteriormente. Cuando Edipo se reconoce a sí mismo, como humano, como la solución del acertijo, y así derrota a la esfinge, comienza a tender un puente entre el simbolismo de Egipto y el arte clásico²⁰⁶.

A juicio de Hegel, la presencia espiritual en el *arte* egipcio es un hecho importante de la conciencia, pues gracias al *maestro artesano*, podemos tener en la realidad efectiva una obra que le permite a los hombres tener conciencia del relato que los constituye como comunidad; sin embargo, dicha obra, al presentarnos lo espiritual de forma inadecuada, continúa ofreciéndonos representaciones que nos hablan de dioses que se encuentran muy lejanos al

²⁰⁴Cfr. Moland, *Hegel's Aesthetics*.

²⁰⁵ Dacal Alonso define lo colosal como aquello que “es propio de objetos de gran dimensión o de tamaño extraordinario que excede en cierta medida o naturalidad los patrones o modelos de cosas. Lo colosal reúne cualidades técnicas y artísticas al concebir y ejecutar una obra, así como en la selección y distribución de lo raro de los materiales creando un objeto extraordinario”, Dacal Alonso, *Estética General*, 171.

²⁰⁶Moland, *Hegel's Aesthetics*, 67, (traducción propia).

mundo humano mismos que, trascienden la intelección humana con lo que, la relación forma-contenido que nos presenta la obra, será siempre inadecuada.

Esta falta de unidad entre forma y contenido provoca que para Hegel las figuras humanas que se originan en la cultura egipcia, no alcancen la conciencia de una total libertad espiritual, es decir, una independencia real del mundo natural; sin embargo uno de los elementos que sí nos brinda el *arte* egipcio es una conciencia de sí mismos como una comunidad que se encuentra constituida en un lugar específico mismo que les otorga una unidad como pueblo; en otras palabras, lo que intenta simbolizar este *arte*, es que, el relato que une a la comunidad es producto de que existe un lugar en el que se generó dicho relato, hecho que es muy importante para el desarrollo posterior del espíritu, pues el hecho de que exista una conciencia de pertenencia a un lugar específico significa que existen ya muchos otros elementos como una legislación y un gobierno propio de la comunidad egipcia; en palabras sencillas podemos decir que, el *arte* egipcio ayudó a esta comunidad a tomar conciencia de que ellos tienen una autoridad y pertenencia por sí mismos; es por esta razón que Hegel concluye su estudio del *arte* egipcio diciendo:

Es pues a modo de ejemplo como se ha traído a colación a Egipto, en donde lo simbólico propiamente dicho fue la concepción nacional; allí donde debe comenzar el arte, la figura tiene que ser algo hecho, y si ha de ser simbólico, entonces que en esa figura [pueda] emplazarse [un] vínculo tal que signifique que esta figura [pueda] emplazarse [un] vínculo tal que signifique que esta figura no viene entendida de por sí, sino que alude a algo distinto²⁰⁷.

Después del *arte* egipcio, el Dr. Hegel continúa su exposición sobre filosofía del arte con el mundo hebreo y a pesar, de que, en *la Fenomenología* no desarrolla propiamente a este pueblo como una forma de la conciencia; en *la Estética* les da un lugar importante, ya que con ellos abre el apartado del *Devenir libre de lo espiritual y lo sensible (Freiwerden des Geistigen un des Sinnlichen)*, en el cual nos explica que en el desarrollo del *arte* a lo largo del fenómeno del espíritu existe un punto en el que se separa el significado de la imagen, hecho que permite que ambos elementos se puedan identificar de manera separada e independiente, lo cual, implica que ahora lo espiritual se volverá libre para sí mismo, hecho que permite que la sensibilidad, es decir, los elementos provenientes del mundo natural, se puedan diferenciar completamente del lo espiritual.

²⁰⁷Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §164; 229.

Hegel afirma que esta separación entre imagen y significado tiene lugar en *la concepción judía (Die jüdische Anschauung)*, ya que, este pueblo está constituido por un relato religioso que habla de un dios que no tiene, ni necesita una imagen o forma, lo que pone a lo espiritual por encima del primer elemento, a este respecto Hegel nos dice:

[En la concepción judía encontramos un] devenir libre de lo interno, del significado, ante la exterioridad. [Es una] forma de relación donde lo espiritual está puesto como libre para sí. La primera relación se especifica [de modo] que lo espiritual completamente universal, en cuanto dios, es en general lo Uno, y el [dios] en relación con lo natural, lo finito, es el poder sobre ello, el creador, de manera que lo natural, lo mundano, está como algo negativo, sólo puesto, sólo sirviente. Esta relación nos ofrece en su más determinada forma libre lo que se designa como sublimidad; no es belleza como tal, presupone una grandeza para la cual la exterioridad existe esencialmente como algo negativo, donde lo interior todavía no aparece como tal, sino que únicamente lo exterior [es] algo negativo, sirviente, todavía no una figura que se adecúe a lo interno. Esta es la figura de la sublimidad propiamente dicha. Conforme a esta determinación judía de la relación de dios con el mundo, [con la] exterioridad en general²⁰⁸.

Para Hegel el *arte* hebreo es importante dentro de *la forma simbólica*, porque nos proporciona un momento de negatividad con su obra escrita o poética, ya que, el hecho de que el nombre de Dios no pueda ser mencionado o representado dentro de la comunidad provoca que, las representaciones simbólicas de los hebreos se vean confrontadas con una propuesta artística que se sabe completamente independiente del mundo natural y que, por tal razón, no necesita, de presentaciones sensibles cuya forma se pueda relacionar a elementos de la naturaleza. La obra escrita hebrea se puede llamar sublime, ya que, nos intenta representar a un dios que trasciende cualquier elemento natural, lo cual, provoca que ninguna forma sensible le sea adecuada, aspecto que al mismo tiempo le impide mantener la unidad entre la forma y contenido, característica que será propia de *la forma clásica*, hecho que impide que el *arte* judío pueda ser llamada bello con la misma asertividad que con el *arte* griego²⁰⁹.

Nuestro autor afirma que un ejemplo de la sublimidad de la obra judía son los Salmos que se encuentran en la *Torá*, ya que, estos tienen función de ser unos himnos que pretenden alabar y enaltecer al dios de esta comunidad, lo cual, es de suma importancia, ya que, a diferencia de *la esencia luminosa*, donde lo sublime transcendía absolutamente todo, hecho

²⁰⁸Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §165; 231.

²⁰⁹Cfr. Moland, *Hegel's Aesthetics*.

que, era absolutamente incomprensible para los hombres; aquí la forma artística judía, propone una obra que nos pone ante lo sublime de la presencia divina, pero en esta ocasión es mediante una *acción* humana, es decir, la obra escrita de los judíos, le permite a los hombres tener conciencia de su propia finitud, de su absoluta trascendencia y de la sublimidad de dios misma que, no se puede separar del dolor humano expresado, precisamente, en la obra. Con respecto a lo anterior, Hegel nos dice en la *Estética*: “con esta sublimidad de Dios está unida la profundidad del dolor [del hombre] sobre su finitud y esencialmente en tanto es una finitud querida, precisamente en tanto ella es el mal. Aquí, los sufrimientos procedentes de lo profundo del alma se describen de modo penetrante, conmovedor, [como] ese grito que viene del dolor”²¹⁰.

Hegel ve en el *arte* hebreo una negación del *arte*, ya que, el relato que une a la comunidad judía, es decir, la *idea* del dios judío no puede ser representado. No obstante, nuestro autor puntualiza que la representación sensible que propone esta comunidad es precisamente el propio relato religioso mismo que, nos ha dado mediante una obra escrita, la cual, tiene la novedad de transmitirnos la sublimidad del dios judío a través de un elemento humano (espiritual) que, en este caso, Hegel lo focaliza en el dolor de las vicisitudes sufridas por este pueblo mismas que, han sido narradas en *la Torá*.

Después de presentarnos el *arte* judío como la negación del simbolismo, Hegel continua su exposición de filosofía del arte con *la forma artística clásica (Die Klassische Kunstform)*, la cual, tiene lugar en la Grecia clásica donde, como hemos mencionado en el capítulo anterior, el espíritu ha alcanzado ya una total realidad efectiva, hecho que significa que el pueblo griego ha alcanzado la unidad entre las *leyes divinas* y las *leyes humanas* dentro de su comunidad, en otras palabras, los griegos han alcanzado un grado de desarrollo espiritual al que Hegel le denomina *mundo ético*.

El hecho de que en la Grecia clásica haya alcanzado este grado de desarrollo es de suma importancia para la filosofía del arte hegeliana, pues para nuestro autor, solo en el mundo ético es donde se puede encontrar el espíritu verdadero, esto gracias precisamente a la unidad que constituye a esta comunidad. En Grecia todos los habitantes de *la polis* tienen una conciencia clara de las costumbres que constituyen la forma de vida común a todos los griegos, hecho que permite identificarse como miembro de esta comunidad y de diferenciarse

²¹⁰Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §168; 235.

de alguna otra. Gracias a la posibilidad que tenía el pueblo heleno de poder identificarse como griegos, esto debido a la conciencia clara de sus costumbres, es que, el espíritu cobra realidad efectiva y por lo que Hegel afirma que en este momento se puede hablar propiamente hablando del surgimiento de una cultura real y efectiva, a este respecto nuestro autor nos dice en sus *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*:

En el (estado) griego están armoniosamente unidos; la eticidad es una con el sujeto, cuyos fines se han convertidos en virtudes. Lo ético aparece como el Estado, en el cual tiene su existencia lo universal. El Estado se alza también, sin duda, frente al individuo; pero el fin del individuo mismo es esa esencia que llamamos Estado (...) Hemos llegado al mundo occidental, al mundo del espíritu, que desciende dentro de sí, al mundo del espíritu humano. Aquí está el primer espíritu: el hombre descubre en sí mismo lo que es independiente del albedrío, lo objetivo, y lo ratifica. El principio de la libertad consciente implica por sí mismo la fijación de un fin que sea en sí de naturaleza universal, no un apetito particular, y que ese fin sea fijado de tal modo que siendo universal sea a la vez fin subjetivo del individuo, conocido, querido, realizado por el individuo, de tal suerte, que el individuo sepa que su propia dignidad consiste en la realización de este fin²¹¹.

El hecho de que todos los griegos tengan conciencia de la unidad de su comunidad es muy importante para entender las características del *arte* clásico, ya que, es precisamente dicha unidad, este *ethos*, el que constituye el *ideal* de este pueblo mismo que, será representado libre y sensiblemente en las obras provenientes de esta comunidad.

Hegel en *la Fenomenología* desarrolló la aparición del arte griego cuando expuso la forma de la conciencia llamada la *religión-arte*, la cual, consiste en la aparición de una obra que es totalmente humana, hecho por el cual, los miembros de la comunidad pueden tener absoluta conciencia del relato que unifica a su comunidad de manera inmediata con el simple hecho de percibir sensiblemente dicha obra. La *acción* que en este momento nos ocupa, ya no es producto del actuar del *maestro artesano* como ocurría en el *arte* egipcio, ya que, ahora el sujeto que crea la obra tiene plena conciencia del significado de su actuar y del procedimiento que llevará a cabo para realizar su *acción*; lo cual, provoca que este nuevo sujeto que actúa se vea identificado en su propia creación. Así, esta unidad es la que le permite a Hegel llamar a las presentaciones sensibles del mundo griego *arte* y al sujeto

²¹¹Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, 399.

individual que las crea *artista*, por esta razón nuestro autor inicia su exposición del *arte* clásico en su curso de filosofía del arte de la siguiente manera:

En lo simbólico, el alma y la configuración aún no han llegado a unicidad perfecta; la perfecta unificación del alma y del cuerpo [viviente] es precisamente el ideal. Con el arte clásico no necesitamos ser muy detallados, lo precedente sí admitía esa multiplicidad. Ya especificamos el concepto del arte clásico cuando dimos cuenta del concepto del arte: [éste es el arte en] donde se explicita, donde se da el concepto del arte. Para llegar a esta perfección, eran necesarios los momentos ya considerados: que el significado autónomo sea lo espiritual, lo interno verdadero que al mismo tiempo está vivo, que es para sí. [Se trata de] lo absoluto universal, esencial, que se sabe a sí y es, por tanto, libre y autónomo²¹².

Como vemos el *arte* griego es para Hegel el *arte* verdadero, o con palabras más certeras el *arte* más pleno mismo que, solo se entiende gracias a todos los momentos *pre-artísticos* anteriores, los cuales, gracias a su falta de plenitud artística, nos permiten comprender la unidad entre figura y contenido que guarda la *forma artística clásica*. En este momento del desarrollo del espíritu, se puede decir que, el relato que identifica a la comunidad se ha hecho uno con lo humano y que el *arte* nos presenta esta unidad absoluta entre lo humano y lo divino; siendo esta unidad lo que expresa la espiritualidad tanto de la obra artística como de la cultura donde ha surgido.

Es muy importante tener claro que, el verdadero logro del *arte* griego es presentar una *acción* en toda la extensión de la palabra, es decir una negación de la conciencia del mundo natural, la cual, puede ser observada por todos los miembros de la comunidad en la realidad efectiva. Las formas de arte anteriores o *pre-artes* al *arte* griego, no lograban presentarnos una *acción* de la conciencia de manera completa puesto que, no lograban exteriorizar una obra que nos mostrara una creación completamente humana, la cual, fuera totalmente independiente del mundo natural. Así, el hecho de que el *arte* griego tenga como *ideal* la unidad indisoluble del mundo ético permite que los artistas griegos nos presenten obras que expresan una total libertad e independencia del mundo espiritual con respecto al mundo natural; es por esta razón que la forma humana es el principal elemento para representar el relato que constituye a este pueblo como una comunidad completamente espiritual, es decir, como una auténtica cultura donde todos sus elementos son, en su totalidad, humanos.

²¹²Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §210; 285.

La aparición del *arte* clásico es tan importante para la filosofía del arte de Hegel que, a juicio de Lydia Moland el *arte* clásico griego no solo cambia por completo la forma de comprender el *arte*, sino que cambia en realidad, la manera en que los hombres conciben el relato religioso. Lo anterior se debe a que, en este *arte*, la forma en que se presenta la unidad del mundo ético es a través de formas humanas que representan lo divino, lo cual, pone un fin a la búsqueda por encontrar la correcta forma de representar a la deidad, ya que, en el mundo espiritual se tiene una concepción de lo divino diferente a las formas del espíritu anteriores mismas que, consisten en ser una divinidad que se encuentra unida entre la espiritualidad y la naturaleza por lo que, el relato religioso de la cultura griega se puede expresar a cabalidad a través de los rasgos físicos de la naturaleza humana, lográndose así presentar de manera completa la unidad en la que consiste el *ideal* de este pueblo²¹³.

Hegel nos dijo en *la Fenomenología*, que el *arte* griego, es el genuino y más acabado *arte* puesto que, nos presenta elementos con los que los miembros de la comunidad se pueden identificar inmediatamente, como el cuerpo humano, el cual, es presentado para simbolizar a las distintas divinidades del panteón griego, hecho que hace existir a una total unidad armónica entre lo divino y lo humano, como lo estipula el *ideal* griego del *mundo ético*, razón por la cual Hegel le otorga la categoría de belleza, ya que, la obra de *arte* griega une la forma humana con el *ideal* religioso, en otras palabras, une los rasgos que tienen realmente los hombres con la perfección que la comunidad sabe que poseen los dioses griegos. Así la obra que presenta la unión entre la naturaleza humana y la perfección divina es llamada bella; a este respecto Hegel nos dice en *la Estética*:

El tratamiento de lo bello clásico concierne a *lo mitológico*, a la mitología griega, pues los dioses griegos son esas obras de arte, los productos, lo bello del arte clásico. En tanto lo bello clásico deba determinarse más precisamente, habrá de tratarse del dios griego y, más en concreto, [sobre] lo bello en esta limitación, [en esta] referencia inmediata al punto central. No viene ahora al caso desarrollar el carácter del pueblo, pero puede decirse que, en sus dioses, el pueblo griego llevó a representación su propio espíritu, obtuvo conciencia de ello, aunque no [a nivel] del pensamiento, sino [una] conciencia sensible, intuitiva, en la religión del arte. El espíritu del pueblo griego corresponde precisamente al carácter del dios griego. Es libre espiritualidad, libre individualidad; ésta es ética, y la eticidad (*diese ist sittlich und die Sittlichkeit*) posee todavía el modo sustancial. Aún no se ha disgregado en la posterior

²¹³Cfr. Moland, *Hegel's Aesthetics*.

oposición de una libertad de los individuos meramente subjetiva, religiosa, civil, respecto a la cual lo universal, la libertad política, se constituye para sí y se contrapone a los ciudadanos; sino que la libertad, conforme a su universalidad, es idéntica a la individualidad personal, y el espíritu todavía no se ha retirado de lo mundano y existe al mudo espiritual, puro, intelectual, tal como en el cristianismo se retira lo espiritual, teniendo su conciencia superior en el mundo interno²¹⁴.

En las palabras anteriores podemos observar como para Hegel solo el *arte* griego expresa la unidad ética de esa comunidad, y por esa razón la figura humana es tomada para representar a lo divino, pues es el hombre consciente de su libertad el que pretende espiritualizar (humanizar) a lo divino, lo cual, deja claro el hecho de que la conciencia es la libertad del espíritu para crear la realidad efectiva mediante sus acciones mismas que, en este caso, al presentarse como obras artísticas nos ponen de manera sensible frente al *ideal* griego; hecho por el cual son consideradas como bellas. En este punto Daniel Innerarity hablando sobre la importancia del mundo griego para el desarrollo de la modernidad nos dice:

La moralidad griega era bella y no problemática, ingenua. Cada uno encontraba en él toda la identidad personal; la obediencia a las leyes de la *polis* no podía aparecer en contradicción con la moral o la religiosidad individual, por la sencilla razón de que el todo social era a su vez quien suministraba las convicciones de la moral y la religión. Obedecer al Estado equivalía a obedecer a los dioses y a la propia conciencia. Belleza significa aquí armonía inmediata, ausencia de fuentes de conflicto y carencia de problematización. El mundo griego es el reino de la bella libertad: la voluntad individual se halla en la costumbre inmediata y las leyes. <<Es el reino de la moralidad. Cada uno es moral en la medida en que está inmediatamente unido a lo general. Aquí no tiene lugar ninguna protesta (Es fin-det *Kein Protestiren hier statt*). Cada uno se sabe inmediatamente como algo general, es decir, renuncia a su particularidad>>²¹⁵.

En las palabras del Dr. Innerarity encontramos una explicación de la manera en que los griegos vivían la unidad de su mundo dentro de la polis, lo cual, aclara la aparición de la belleza dentro del mundo griego, pues solo ellos llegaron a realizar acciones (obras) que pudieran presentarnos dicha unidad, las cuales, no consiste en una forma improvisada de ser, sino que, son producto de todo un *ethos* que, ha adquirido forma y realidad efectiva de manera bella.

²¹⁴Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §214; 288.

²¹⁵Daniel Innerarity, *Hegel y el romanticismo* (Madrid: Tecnos, 1993), 25.

Como podemos ver, para Hegel, el *arte* bello se dio en Grecia, ya que, solo aquí se pudo alcanzar una completa unidad entre forma y contenido. Esta forma de pensar de nuestro autor nos permite observar el diálogo cercano que mantiene con Joachin Winckelmann con respecto a la visión del *arte* de la comunidad griega misma que, presenta en su libro *Ideas sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, la cual nos permitimos presentar en extenso:

El buen gusto, que más se extiende por el mundo, se comenzó a formar en primer lugar bajo el cielo de Grecia. Todas las creaciones de los pueblos extranjeros, por decirlo así, se produjeron después de la primera simiente griega y adoptaron una naturaleza y forma distintas a las de la tierra (...) Mas en Grecia, donde desde niño se estaba consagrado al gusto y alegría del vivir donde la libertad de las costumbres había sido constreñida, como entre nosotros acontece, por un bienestar ciudadano, mostrábase entonces la hermosa naturaleza sin fingimiento ni disimulo para servir noble enseñanza a los artistas²¹⁶.

En las palabras de Winckelmann que acabamos de presentar se puede observar cómo este autor piensa que los griegos, como comunidad o cultura, tiene una cualidad sin precedentes en la historia, la cual, consistía en haber sido la comunidad que por primera vez encontró la manera de crear un mundo con formas y contenidos que eran completamente independientes del mundo natural, adoptando así una nueva naturaleza, misma que consistía en ser completamente humana. Para este autor, dicha forma de ser griega consolidó una forma de del espíritu que giraba, completamente en la admiración de la forma humana; lo cual, se podía observar desde las actividades diarias dentro de los gimnasios hasta las manifestaciones políticas que tenían lugar en la plaza pública. Esta forma de ser de los griegos es para Winckelmann la explicación de que el *arte* griego, principalmente la escultura, haya presentado las representaciones divinas, por medio de la figura humana en su más perfecta y bella expresión. A nuestro juicio, la visión de Winckelmann es cercana a la de Hegel, puesto que ambos le otorgan a esta comunidad un lugar muy especial en la historia de la humanidad, esto debido a la importancia que le otorgaban a lo humano como una nueva naturaleza misma que, puede expresar de forma bella la unidad del espíritu humano; Lydia Moland nos dice a este respecto que:

²¹⁶J. J. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico. Selección de estudios y cartas* (México: Instituto de Investigaciones Estética UNAM, 1959), 65-70.

Su vívido relato de la vida griega inspiró el anhelo de una generación por la armonía y la gracia que encontró allí. Sus análisis de esculturas clásicas específicas, por ejemplo, el Belvedere Apollo o el Belvedere Torso, expusieron a sus lectores a nuevas maravillas de los logros artísticos antiguos. También ayudó a cambiar la comprensión de su público sobre el arte y su relación con la historia, enfatizando el surgimiento del arte de la cultura sobre su aspiración a los ideales eternos de perfección. Winckelmann no solo defendió la belleza del clima, la ética y el gobierno griegos, sino que también había producido un entorno que fomentaba una especie de perfección humana (...) La influencia de Winckelmann entre los intelectuales alemanes fue enorme. Goethe y Herder fueron los primeros discípulos y ambos contribuyeron a la reputación de Winckelmann al escribir sobre su trabajo para una audiencia más amplia²¹⁷.

Continuando con la exposición que Hegel hace en la *Estética* sobre *la forma del arte clásico*, nuestro autor nos explica cómo los griegos lograron eliminar las figuras naturales de sus obras artísticas. Lo primero que menciona, es que, es necesario analizar la mitología griega para saber qué características tienen estos dioses como para que pudieran ser representados con belleza espiritual, él nos dice que el relato griego menciona que los dioses se originaron, en su mayoría, a partir de algo que existía previamente; en otras palabras, no son dioses que tengan una existencia que dependa de un acto extraordinario de creación, sino que se entienden, a partir, de una genealogía que crea una relación causal, muy cercana a la que se puede pensar con respecto de los hombres. Además, las acciones de los dioses griegos son parecidas y cercanas a las de los hombres por lo que, su representación sensible es completamente viable por medio de la figura humana.

Algo que Hegel menciona como muy importante para que el *arte griego* haya alcanzado la belleza en sus obras es *el perfeccionamiento de la técnica en la época (die Vervollkommnung im Technischen [in] der Zeit)* por parte del *artista*, ya que, al lograr dominar la manera en la lleva a cabo el momento mismo de la creación del *arte*, es como se puede plasmar perfectamente el *ideal* de la época de manera sensible en una obra bella. Desafortunadamente Hegel no explica en realidad qué es la técnica²¹⁸, sin embargo, solo

²¹⁷Moland, *Hegel's Aesthetics*, 79, (traducción propia).

²¹⁸Dacal Alonso define técnica como: “el medio material de que se vale el hombre para realizar con mayor efectividad su trabajo y al mismo tiempo liberarlo de penosos esfuerzos, es un auxilio de primer orden para modificar su entorno t desarrollar variados objetos cuya finalidad es perfeccionar la vida individual y social” Dacal Alonso, *Estética General*, 15.

menciona que por medio de ella el *artista* es capaz de plasmar *la manera* en que su subjetividad como *artista* presentará el *ideal* de la época.

Para nuestro estudio *el perfeccionamiento de la técnica* que lograron los griegos es de suma importancia, ya que, es solo a través de dicho logro que, los artistas lograron crear obras de *arte* que mostraran perfectamente una *acción* de la conciencia. Lo anterior lo podemos afirmar, ya que, las obras de arte griegas lo que nos presentan (*Darstellung*) es el relato que une a los griegos como comunidad con todos los elementos necesarios para que cualquier integrante de dicha comunidad pudiera reconocerse, a través de la obra, como miembro de la dicha comunidad. En otras palabras, en las obras de arte griegas lo que encontramos es el relato de las acciones divinas (*Vorstellung*) a través de la perfección de la figura humana, las cuales, nos presentan a los dioses en *situaciones* propias de la vida humana, así mismo podemos observar las reacciones y relaciones que los dioses tienen en dichas *situaciones* del mundo de los hombres; todo esto, en unidad con la figura humana; lo cual es presentado en la realidad efectiva del mundo griego permitiendo que, cualquier griego observe la *acción* que está siendo presentada por la obra de arte bella.

Para Hegel las acciones bellamente presentadas por los artistas griegos nos permiten observar un olvido muy importante de la relevancia de la vida natural, es decir, si en alguna obra además de representar un dios griego, contenía un animal, este aparece en la obra de manera secundaria y accesoria; ya que, como hemos dicho lo central en esta forma de arte es representar las acciones de los dioses por medio de la perfección de la forma humana. Lo anterior es muy importante en el *arte clásico*, ya que, lo diferencia enormemente de las *formas artísticas* que lo antecedieron, donde la forma animal era lo más importante puesto que era el elemento principal que representaba la presencia de la divinidad; Hegel nos explica en al *Estética* sobre los dioses griegos:

En la mitología de la belleza clásica, esta postergación del elemento natural se nos presenta en una figura peculiar: como la derrota de los antiguos dioses y el surgimiento del dominio de los nuevos. Si consideramos a los llamados antiguos dioses, lo principal es que ellos son sobre todo potencias naturales, precisamente las potencias en general que están a la base de las concepciones hindú y egipcia. Los nuevos dioses son dioses de lo espiritual. Esta sucesión de dioses espirituales tras los naturales, en parte la encontramos narrada e indicada muy explícitamente, pero en parte la vemos también de inmediato. –Tal sucesión se halla enunciada explícitamente en la representación cosmogónica teogónica de Hesíodo, Erebo, Cronos, Urano,

Gea y similares, tales potencias abstractas o elementales son las primeras, sólo después llegan las nuevas (...) Esta mera caducidad de lo natural se opone a lo firme, y lo firme, que es para sí, es únicamente lo espiritual (...) El dios representado ha de ser un hombre y ha de haberse convertido de hombre en Dios, este hombre-dios liberará a Prometeo²¹⁹.

Para Hegel la superioridad de los dioses espirituales sobre los dioses de la naturaleza es absoluta, hecho que explica a través de la figura de Prometeo, ya que, ve en este Titán que provee a los hombres del fuego, la figura que enseña a los hombres a usar la naturaleza a su favor, es decir, el espíritu no solo marca una separación de la naturaleza por el hecho de aparecer en la figura humana en la realidad efectiva sino que, en el mundo espiritual existe la conciencia de que la naturaleza se encuentra allí para ser dominada y aprovechada por los hombres para precisamente, acrecentar los alcances del mundo espiritual. Es así como para nuestro autor, la figura de Prometeo representa la conciencia de que los hombres pueden poseer la técnica para usar la naturaleza a su favor y, de esta forma, sobrevivir a partir, de dicho conocimiento.

Al igual que con Prometeo, Hegel utiliza los relatos de algunos dioses griegos para explicarnos como es que, en la mitología de este pueblo, el elemento principal es un constante simbolismo de que lo natural ha sido superado por lo espiritual, como ejemplo de esto nuestro autor habla del dominio que tiene Poseidón del mar, es decir, este dios domina a su objeto, más no, el objeto domina por sí mismo. En este mismo orden de ideas, nuestro autor menciona el trueno de Zeus ya no como un arma con poder propio, el cual, le resulta inaccesible a los hombres, sino, como un recurso de la divinidad que sirve a los hombres para alertarlos de un suceso que los ponga en peligro, una especie de presagio de lo que podría resultar en el futuro, mejor dicho, en una especie de intuición ante las problemáticas futuras que pondrían poner en riesgo a los hombres.

En su curso de *Estética*, Hegel le brinda especial atención al debilitamiento del mundo natural dentro del mundo griego debido a que, quiere dejarnos claro, que el *arte* griego utiliza la figura humana, no porqué esté haciendo una imitación de la naturaleza, sino porque el *ideal* griego solo se reconoce a través de dicha figura misma que, es representa (*Vorstellung*)

²¹⁹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §221-222; 297.

a través de una obra que es presentada en la realidad efectiva (*Darstellung*), la cual es creada libre y conscientemente (*die Handlung*) por el artista, nuestro autor nos dice:

Puede llegarse a este [este] fenómeno de muy diversas maneras, pero para que sea verdaderamente conocido es necesario captar, conforme al concepto, que el fenómeno de muy diversas maneras, pero para que sea verdaderamente conocido es necesario captar, conforme al concepto, que el fenómeno exterior, la existencia de lo espiritual, sólo puede ser la figura humana. No se trata de algo copiado ni, desde luego imitado, sino que es precisamente aquí donde esta naturalidad de lo conforme a verdad es en y para sí. [Los dioses griegos] han adoptado así, [la figura de] lo conforme a verdad; es el instinto interno de la racionalidad, el cual necesariamente debe aceptar lo humano como forma de configuración, de exterioridad; no se trata de una apropiación contingente, sino adecuada a la naturaleza de la cosa. Los dioses son creaciones de los artistas, poetas, profetas, escultores y similares²²⁰.

En las líneas anteriores, Hegel nos dice que la aparición de la forma humana en el arte griego no es casualidad, invención, imitación o capricho del *artista*; al contrario, la aparición de la forma humana es una consecuencia del *ideal* griego mismo que, como ya hemos dicho, consiste en la unidad absoluta del *mundo ético* por lo que, la figura humana es la adecuada para representar totalmente dicha unidad. En este punto el *artista* es de suma importancia, ya que, es él quien lleva a cabo la *acción* que nos permitirá tender una obra de arte bella con total realidad efectiva y, como hemos dicho con anterioridad, el actuar del artista no puede hacer otra cosa más que transmitirnos el *ideal* del mundo griego, su única aportación como individuo es la manera en la que dicho *ideal* será puesto en la realidad efectiva misma que, en el caso de la *forma clásica del arte* consistirá en el *perfeccionamiento de la técnica*. Debido a lo anterior, es que, se entiende que en el mundo griego haya surgido un *arte* que exprese la completa unidad del mundo divino y el mundo humano por medio de la forma humana a través de una técnica perfecta, la cual, pone ante los integrantes de la comunidad griega, la posibilidad de apreciar sensiblemente la belleza de este *arte* y autoreconocerse inmediatamente en la *acción* del *artista* griego.

Para nuestro autor, la *acción* creativa del artista es de suma importancia para el desarrollo del fenómeno del espíritu, ya que, gracias a ella la religión griega se ha convertido en la primera manifestación espiritual en la que los dioses son una creación humana, ya que, ellos han adquirido realidad efectiva en la obra artística misma, en otras palabras, los griegos

²²⁰Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §225-226; 301.

conocían el relato de Zeus (*Vorstellung*), pero en realidad conocían a este dios por medio de la presentación sensible del artista (*Darstellung*), en la cual, los griegos podía reconocerse debido a la forma humana en la que es presentado el dios y así pueden verificar la correcta relación que existe entre la obra y el relato que une a la comunidad griega²²¹. Con lo anterior, para Hegel es claro que el simbolismo propio del *arte* egipcio ha desaparecido en la vida espiritual griega puesto que, el *arte* bello ya no pretende transmitir un significado a través de una figura, al contrario, la figura significa totalmente el relato religioso de la comunidad gracias a la *acción* del artista, la cual, en un primer momento ve en *la escultura* la mejor forma de desarrollarse; referente a esto Hegel nos dice:

Éstos son los nuevos dioses de los griegos, y [esto] es lo bello absoluto del arte en general. Cuando se habla de estos dioses, hay que señalar que para la determinación de la [forma artística] clásica debemos atenernos al punto central, y que precisamente lo supremo en lo clásico es la obra escultórica; para entender a los poetas debemos tomar la imagen a partir de la intuición de la obra escultórica. Lo simbólico tiene en el arte de la arquitectura su representante peculiar, su modo de exposición más concentrado. Estos nuevos dioses son obras de artistas conscientes, reflexivos, [y han surgido de la] inspiración, [del entusiasmo] que los llenaba, llevando a representación los modos supremos de la conciencia de su pueblo. Ha sido la musa la que los [ha] inspirado, es decir, lo conforme a verdad, que alcanza el saber, el representarse a sí mismo²²².

A reserva de que nuestro autor en *la parte especial* de su *Estética* le dedicara todo un capítulo a *la escultura* como forma artística, en este punto de su exposición nos explica que este arte es el que mejor presenta la unidad del mundo espiritual puesto que, en ella los hombres pueden observar la unión absoluta del *ideal* griego al mismo tiempo que los hombres pueden compararse a sí mismos en lo que la obra presenta. Además, es el tipo de *arte* en el que los

²²¹ En la *Enciclopedia*, Hegel afirma con respecto de la aparición de la belleza dentro de la religión griega: “Acerca de la íntima conexión entre el arte y las religiones hay que advertir con más exactitud que el arte bello sólo puede formar parte de aquellas religiones de las que es principio la *espiritualidad concreta* que ha llegado a ser libre en su propio interior, pero que todavía no ha llegado a ser espiritualidad absoluta (...) El arte bello, por el contrario, posee la autoconciencia del espíritu libre y posee, por tanto, como condición suya, la conciencia de la insuficiencia de lo sensible de lo espiritual, y es sólo la forma interior la que [en él] se exterioriza (...) el genio del artista y de los contempladores, en contacto con la sublime divinidad cuya expresión ha sido lograda por la obra de arte, está como en su casa con su propio sentido y sensibilidad, pacificado y liberado; intuición y conciencia del espíritu libre están garantizadas” G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (Madrid: Abada Editores, 2017), §562; 931.

²²²Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §227-228; 305.

últimos rasgos naturales como los vínculos familiares que son propios de los dioses, la influencia de las Musas en el conocimiento que proviene de las diferentes divinidades griegas o la importancia de la sexualidad dentro de los relatos de la mitología griega; pasan a un segundo término para darle una prioridad total a los aspectos espirituales, los cuales se manifiestan en la vida ética que se representa en las esculturas griegas; en otras palabras, en *la escultura* de los griegos deja de ser importante los factores como la paternidad de Zeus y se centra la atención, en que, dicha paternidad se da bajo los aspecto éticos, es decir, la paternidad y la autoridad política de Zeus se observan en *la escultura* por medio de los criterios que marcan la *ley divina* y la *ley humana* del *mundo ético*, esto en un solo momento que presenta la unidad absoluta existente entre ambas leyes, dando como resultado una obra bella.

Otro rasgo distintivo de *la escultura* griega, es que, a través de la exterioridad que nos manifiesta, nos narra las diferentes historias que explican el origen de los diferentes dioses, las cuales, no hacen otra cosa más que hablar de los aspectos históricos con los que el espíritu está conformado, es decir, este *arte* le brinda a los hombres una manera de deificar las hazañas del pasado de grandes hombres volviéndolos dioses, esto al representar sus acciones por medio de obras que intentan presentar lo divino, Hegel nos dice:

Además de lo local está también lo histórico. Se ha ofrecido un conocido modo de explicación de la mitología, según el cual algo histórico habría sido [el origen de los dioses]: Evemero, un discípulo de Aristóteles afirmó que el origen de los dioses no estaría en otro lugar que en las antiguas historias de los reyes. Este enfoque unilateral ha sido renovado; sobre todo Heyne ha defendido su plausibilidad. Antiguos reyes de gran mérito habrían sido adorados como dioses. Pero [de lo que] se trata [aquí es más bien] de las potencias éticas, las potencias del espíritu. Un antiguo dijo: <<De tus pasiones, oh hombre, has tomado el material de los dioses>>. Lo espiritual [está en los dioses] individualizado. Ciertamente, también se entremezclan rasgos positivos de lo histórico²²³.

Para Hegel *la escultura* nos muestra más que una simple piedra labrada, lo que pone en la realidad efectiva este *arte* es el material espiritualizado, donde se inmortaliza las historias de los grandes hombres, por medio de la representación de los relatos mitológicos²²⁴. Así, *la*

²²³Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §233; 311.

²²⁴ Hegel explica de esta forma la escultura griega en sus *Lecciones de Filosofía de la Historia Universal* donde dice: Podemos llamar al espíritu griego *el artista plástico*, que convierte lo natural en expresión del espíritu que hace de la piedra una estatua y no presenta la piedra como piedra y al espíritu como algo heterogéneo, sino que

escultura nos proporciona una multiplicidad de relatos mismos que, en su conjunto nos proporcionan la unidad del relato religioso de los griegos que contiene el *ideal* del *mundo ético*; en otras palabras, los griegos elaboraron muchas obras escultóricas y cada una de ellas fue dedicada a representar la historia de un dios mediante la forma humana; de esta forma, la totalidad de las obras escultóricas, es decir, el conjunto de todas las obras espiritualizadas, nos ponen frente al *ideal* griego mismo que, podemos percibir sensiblemente de forma bella, en otras palabras, el *arte* griego no produjo una sola obra escultórica debido a que, existen muchos dioses griegos, y cada uno tiene un relato que nos habla de una historia que puede representar alguna hazaña de un gran hombre entre los griegos; así lo que une a todas las esculturas griegas es el *ideal* ético mismo que, como hemos dicho se expresa en su totalidad por medio de la forma humana.

Continuando con su exposición, Hegel hace énfasis en que lo espiritual no se pierda ante la presencia divina, es decir que, por estar ante la presentación sensible de la divinidad misma que tiene una perfecta forma humana, la libertad del hombre se pierda en su contacto con la deidad; es por eso que para nuestro autor siempre existe la conciencia, de que, siempre está presente la *acción* humana en los atributos del dios y no viceversa. Debido a lo anterior, la libertad del hombre no pierde autonomía, por lo que el dios griego aparece en una dicotomía en cuanto a que él es autónomo en su carácter de dios, pero siempre presenta un elemento de subjetividad, lo cual es lo característico del actuar de los hombres.

Con lo anterior se puede decir que los dioses griegos tienen un carácter exterior, mismo que es presentado en la *escultura*; pero existe otro elemento de subjetividad el cual tiene la conciencia de lo ético, a este respecto Hegel pone el ejemplo de cuando Apolo encomienda a Orestes vengar a su padre, lo cual señala un deseo exterior de justicia y una conciencia subjetiva de desear la venganza del padre.

Con esta ambivalencia que presentan los dioses griegos, *la escultura* parece ya no presentar en su totalidad el relato que une a los griegos puesto que, esta forma artística solo muestra la *acción* exterior de los dioses; en otras palabras: es estática. Esta característica de carencia de movimiento de las esculturas pone a la *acción* que es representada en la obra en una *situación* que resulta insuficiente para expresar la totalidad en la que consisten los dioses

infunde a la piedra el espíritu y representa al espíritu en la piedra. La piedra no sigue siendo piedra; aquella estatua no es una forma exterior que se haya limitado a desaparecer, sino lo contrario” Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, 432.

griegos que, como hemos dicho, mantienen una dualidad de exterioridad y subjetividad; es decir, *la escultura* es insuficiente para representar el deseo subjetivo de lanzar un disco, por ejemplo, esto cuando el dios que lo lanza no se mueve. Debido a esta insuficiencia de *la escultura* para permitir que los hombres se identifiquen absolutamente con el *ideal* griego, Hegel en esta misma obra, debe hablar sobre que es por medio del *lenguaje* que los hombres griegos encuentran una mayor oportunidad de expresar la totalidad del relato que los constituye, ya que por medio de la narración se puede hablar a detalle sobre los elementos interiores (subjetivos) que se desean presentar sobre los dioses, tales como la superstición que se puede encontrar en las concepción de las deidades griegas, a este respecto Hegel nos dice en *la Estética* sobre las narraciones homéricas:

Aquiles era invulnerable, sólo un punto en el talón, por donde lo agarró la madre al sumergirlo en la [corriente] Estigia, seguía siendo vulnerable, pero ello no afecta el valor, al juvenil sentido heroico del joven griego (...) Avanza con la mayor valentía, pero aquí vemos únicamente superstición; Aquiles, esa invulnerabilidad es sólo la explicación que hace el poeta de su sentido heroico²²⁵.

Aunque Hegel desarrollará la producción literaria de los griegos en la *sección especial* de *la Estética*, en este punto de su argumento, suponiendo la existencia de dicha literatura; nuestro autor inicia a explicarnos algunos problemas que presenta *la escultura* griega para que los hombres griegos se identifiquen totalmente en ella. Aunque hemos argumentado que *la escultura* presenta (*Darstellung*) de manera perfecta el *ideal* ético griego, Hegel comienza a notar que existen ciertos elementos en la literatura griega que desbordan o aportan nuevos elementos espirituales a los que conocíamos gracias a *la escultura*, tales como el heroísmo de los dioses. Lo anterior, es de suma importancia, ya que, esta posición heroica de algunos de los dioses griegos habla de la presencia de un nuevo tipo de subjetividad entre los griegos; misma que, desborda el *ideal* ético griego e impide que los hombres de la Grecia clásica se puedan autoreconocer inmediatamente en la obra escultórica. En otras palabras, en la unidad absoluta entre contenido y forma presentada en *la escultura*, no existe lugar para que sobresalga o resalte un elemento de individualidad de alguno de los dioses presentados en la obra artística puesto que, esa presencia de individualidad rompería la armonía perfecta en la

²²⁵Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §238; 317.

que consiste el *mundo ético* misma que, se encuentra bellamente presentada en la obra escultórica.

Como vimos en la cita anterior, Hegel observa a detalle el hecho de que el *poeta* (Homero) hable del heroísmo de Aquiles, a nuestro juicio, este nuevo elemento propio de la individualidad que se desea presentar en la obra literaria es una forma de puntualizar que los dioses que han sido creados por el espíritu son mucho más que una perfecta forma física presentada en roca, la cual, dentro de su pasividad, impide que el dios se reconozca como dios y como hombre al mismo tiempo. Esta ambivalencia de los dioses resulta de que el dios tiene forma una perfecta forma humana, pero es imposible que dicha forma humana no se encuentre en movimiento tal y como lo hacen los hombres, además, esa quietud no permite que el dios pueda representar (*Vorstellung*) sus pensamiento e intenciones como, por ejemplo, el heroísmo. Dichos elementos, que implican una subjetividad preponderante en la presentación del dios, la cual, solo se pueden presentar por medio del *lenguaje* plasmado en la literatura griega; a este respecto Jon Stewart analizando *la Fenomenología* nos dice:

El lenguaje es la característica verdadera de un sujeto autoconsciente. A través del elemento del lenguaje el artista espera recuperar su individualidad perdida en la escultura divinamente inspirada y verse a sí mismo reflejado en lo divino. En la escultura la divinidad entraba en la materialidad desde el exterior y así en la última instancia estaba separada de ésta. Ahora con el lenguaje esta separación es superada y la divinidad con sus palabras divinas no necesitan entrar en ningún material extraño (...) con el lenguaje el dios autoconsciente está presente inmediatamente, ya que por el lenguaje puede revelarse inmediatamente²²⁶.

El hecho de que la subjetividad expresada con *el lenguaje* imponga una supremacía en la obra puesto que, el dios que se representa ya no necesita la mediación del material inerte para que se logre su presentación, ya que, ahora necesita solo elementos humanos, los cuales, transmitirán la interioridad espiritual del dios que se quiere representar; traerá un muy importante desbalance en la vida pública de los griegos puesto que, no se entiende que haya obras que presenten una *acción* que no esté contemplada en la unidad del *mundo ético*. Esta ruptura en el *ideal griego*, mismo que será presentado en la obra artística literaria de esta comunidad (*Darstellung*) ya no puede ser considerada bella en la total plenitud puesto que,

²²⁶Stewart, *La unidad*, 532.

ya no expresa la unidad absoluta entre la *ley humana* y la *ley divina*; a este respecto Lydia Moland nos dice:

Cuando el arte deja de intentar elevarnos por encima de nuestra particularidad y en cambio nos deja “permanecer en paz” y solo trata de complacernos, deja de articular la Idea: ya no muestra el milagro de lo humano en forma divina y solo nos muestra a nosotros mismos. El arte pasa entonces de ser bello –que muestra la interpretación de lo divino y lo humano– a ser meramente agradable, atractivo y gracioso. El hecho de que los humanos comiencen a encontrarse solo a sí mismos, y no a lo divino, en la escultura, significa que no logra alcanzar el estatus de arte²²⁷.

A nuestro juicio la lectura de Moland sobre la imposibilidad que tiene *la escultura* para presentar la subjetividad de los dioses que Hegel observa en la obra literaria de los griegos es muy acertada, ya que, puntualiza la imposibilidad de que los hombres se reconozcan en las figuras sin movimiento de las esculturas. Además, enfatiza el hecho de que los hombres a partir de ahora se reconocerán a sí mismos con mayor facilidad en obras artísticas que presenten a los dioses ya no como una divinidad lejana, sino como hombres que sean iguales a cualquier integrante de la comunidad griega; lo cual, ha dejado atrás la unidad ética de los griegos e inicia una nueva etapa donde la subjetividad de los hombres es presentada en las obras de *arte*, hecho que, rompe con la belleza de unidad de la obra.

A nuestro juicio Lydia Moland es drástica en afirmar que estas nuevas obras ya no alcanzan el estatus de arte debido a que ya no presentan el *ideal* ético griego; a nuestro juicio las obras que siguieron a *la escultura* griega continúan siendo artísticas puesto que, continúan presentando sensiblemente el *ideal* de la época en que aparecen, además dichas obras siguen siendo acciones autoconscientes de un hombre que Hegel continúa denominando *artista*, mismo que, por medio de una determinada *manera*, lleva a la realidad efectiva el *ideal* del periodo histórico en el que se encuentra. Por si fuera poco, como veremos al continuar con nuestra investigación, nuestro autor sigue utilizando la palabra *arte* (*Kunst*) para denominar a las siguientes *formas artísticas* que desarrollará en su *Estética*. No obstante, si aceptamos que la belleza es una cualidad que solo puede ser encontrada en la *escultura* griega de manera absoluta, pues es la única forma de arte que expresa la absoluta unidad del Ideal ético, sin que esto impida que las formas de arte siguientes se les pueda atribuir esta calidad de manera análoga con el arte *griego*. Lo anterior no demerita de ninguna manera la importancia de las

²²⁷Moland, *Hegel's Aesthetics*, 91, (traducción propia).

obras artísticas subsecuentes a *la escultura* griega, simplemente éstas continúan siendo acciones de la conciencia que representan sensiblemente el *ideal* de su época, pero éste al no ser el *mundo ético* griego, no pueden ser denominadas como bellas de manera plena por lo que Hegel, dentro de la forma de la conciencia del *arte*, les otorgará nuevas y diferentes características y cualidades que incluirán a la belleza griega.

Continuando con nuestro análisis de las acciones presentadas en la *Estética* de Hegel, debemos decir que, para nuestro autor, dada la subjetividad que se ha presentado en la literatura griega, la figura del *poeta* ha adquirido una importancia fundamental puesto que, se han convertido en algo análogo a un sacerdote, ya que, son ellos los que llevan a cabo la creación del dios, al mismo tiempo que son los encargados de desarrollar las características y cualidades de estos dioses.

Para Hegel el carácter subjetivo que añade *el lenguaje* al *arte* griego tiene un carácter positivo, es decir, siempre está presente la libertad espiritual del espíritu de este pueblo, en otras palabras; para nuestro autor, la subjetividad griega no es parecida a la subjetividad propia de la modernidad en la que podemos encontrar *acciones* que puedan ser consideradas inmorales; esto en función de forma en como se actúa en el momento de la conciencia que nuestro autor denomina *la ilustración* con la forma de la conciencia de la *libertad absoluta* misma que desarrolla en *la Fenomenología*, en la cual, la conciencia es capaz de fingir sus acciones al grado de caer en la hipocresía y constituir un engaño a la comunidad. Así de manera contraria, los elementos subjetivos que se encuentran en el *arte* griego siempre tienen una coherencia con la libertad espiritual propia de los griegos. Lo anterior, aunque pudiera parecer contradictorio, se encuentra lejos de serlo puesto que, lo que nuestro autor afirma es que los actos subjetivos de los griegos siempre tienden, de alguna manera, a la unidad y libertad espiritual que se plantean en la unidad ética, por lo que, aunque en definitiva la subjetividad se encuentra presente, hecho que rompe con la unidad absoluta del mundo ético; dicha subjetividad nunca propone acciones que nieguen, totalmente, la libertad y la unidad del mundo griego. De esta forma la subjetividad de Aquiles, la cual, se ha manifestado en su heroísmo gracias a la *acción* del poeta, lo que busca siempre es la libertad espiritual del mundo griego; lo anterior es claro cuando nuestro Hegel nos dice:

Aquí sólo puede apuntarse en general el hecho de que, en lo clásico, la individualidad espiritual libre tiene ante todo a lo sensible, exterior, como el modo de su conciencia, que efectivamente

debe serle adecuado, [pero] de tal manera que sólo sea expresión de lo espiritual. Lo superior es así, que lo espiritual se capte dentro de sí mismo, se dé en sí su existencia, concepto y objetualidad; el modo y manera de los mismos / en lo clásico es únicamente el elemento sensible. El modo superior del espíritu en su libertad verdadera, el hecho de que él existe para sí, se sabe a sí mismo, el hecho de tener en él mismo su libertad, su goce, [su] beatitud, obtiene esta interioridad, [este] ser en sí del espíritu; ello constituye el principio general determinado de este tránsito. Por eso hay una disgregación de lo interno y lo externo. Si lo interno es autónomo para sí, autoconciencia del espíritu, entonces la exterioridad cae del otro lado, como algo subordinado; pero ya que el espíritu es libre para sí, deja también el otro libre, el espíritu libre deja también a lo otro libre²²⁸.

Hegel, en *la Fenomenología*, nos explica que esta subjetividad expresada por *el lenguaje* continua desarrollándose en una figura de la conciencia que denomina el *himno religioso*, el cual nos brinda una mayor conciencia de la subjetividad puesta por *el lenguaje*, ya que, en el *himno religioso*, los seres humanos que pueden escucharlos son capaces de eliminar los equívocos que pudiera presentar la subjetividad de los personajes heroicos creados por *el poeta (Vorstellung)* puesto que, la idea en la mente de dichos individuos adquiere realidad efectiva gracias a la *voz del coro* que emite los himnos; así esta forma de la conciencia se convierte en una manera de percibir sensiblemente el *ideal* griego, mismo que, permite los que lo escuchan puedan verificar la *acción del coro* y sean conscientes de que efectivamente se expresa el *ideal* de esta comunidad. Para explicar lo anterior, podemos decir que la individualidad de los personajes literarios no se puede conocer realmente puesto que, su subjetividad no tiene exterioridad, es decir, no tiene realidad efectiva; en cambio los *himnos religiosos* presentan, por medio del lenguaje expresado por *la voz*, la subjetividad del personaje heroico y al tener exterioridad todos los que han podido percibirlos pueden darse cuenta de qué consiste la subjetividad del *héroe* al mismo tiempo que se puede saber si dicha subjetividad es coherente con el *ideal* de la época. En la cita que acabamos de presentar, se puede observar claramente que para Hegel es muy importante el hecho, de que, la subjetividad que rompe con la unión absoluta del mundo ético coincide de manera importante con dicho *ideal*, lo cual, se puede corroborar en un primer momento, gracias a los *himnos religiosos* debido a que, estos presentan una *acción* que puede ser verificable por todos los miembros de la comunidad.

²²⁸Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §243; 323.

Al igual que ocurrió con la literatura griega, Hegel expondrá con mayor detalle la *tragedia* griega en la *sección especial* o de las *artes particulares* de la *Estética*, sin embargo, en este momento de su exposición es necesario tener muy en cuenta tanto a los *himnos religiosos* como la propia *tragedia*, ya que, son las formas artísticas que nuestro autor tiene en mente en su explicación de la disolución, o de la pérdida del total esplendor de la belleza en el *arte griego*.

Si recordamos la exposición que hace Hegel de la *acción ética* (*sittliche Handlung*) de la *Fenomenología*, nuestro autor usa la *tragedia* de *Antígona* de Sófocles para explicarnos cómo es que los griegos tomaron conciencia de la disolución del *ideal del mundo ético*, ya que, la *acción* de Antígona no obedeció las órdenes de Creón, lo cual, acabó en una catástrofe que los griegos llamaron *tragedia*. Esta *acción*, la cual es resultado de la subjetividad de Antígona, es la causante de que en *arte griego* y en las siguientes *formas artísticas*, el *ideal* de la época no pueda ser representado sensiblemente de manera plenamente bella puesto que, la *tragedia* de *Antígona* acabó con la perfecta unidad ética ya que, nunca más ha existido otra comunidad cuyo relato consista en la unidad absoluta de entre la *ley divina* y la *ley humana*. Por lo anterior, ya no es posible encontrar en el mundo griego obras que tengan una unidad perfecta entre forma y contenido. Sin embargo, encontraremos figuras que pretenden moverse en el ámbito de la belleza, lo cual no lo pueden lograr absolutamente debido a que, solo presentan una pretensión de belleza de forma exterior, pero no logran llevar a cabo la completa unidad entre forma y contenido en la que consiste la obra bella.

Aunque Hegel no trata propiamente a la *comedia* en este punto de su exposición de la *Estética*, es importante recordar que, en la *Fenomenología*, nos habla de que esta forma de la conciencia sirve, por medio de la *ironía*, para hacer una crítica muy fuerte a la unidad del *mundo ético*, esto por medio del provocar risas de las acciones de los dioses. Para poder comprender de lo que Hegel expondrá en la *forma artística romántica* acerca de la *ironía*, debemos decir en este momento que, la *comedia* griega lo que pretende es volver sobre la *acción* libre de los hombres, más no destruir el relato de la comunidad griega, aunque esto acabe con la absoluta unidad que representan las obras bellas, sin embargo, Hegel acepta a la *comedia*, como una forma de arte porque apunta siempre al ideal griego, es decir, habla de él y lo enarbola creando una nueva forma de la conciencia, Lydia Moland nos dice:

Pero Hegel menciona un último momento en el que el arte griego antiguo se apartó, brevemente, del abismo satírico y logró una mayor reconciliación en la llamada Comedia Antigua de Aristófanes. Como corresponde a un artista que vive la subjetividad emergente (...) Las comedias de Aristófanes, piensa Hegel, logran arrancar una reunificación final a la ruptura cada vez mayor entre subjetividad y objetividad, entre lo humano y lo sumergido. Frente al colapso del arte clásico, crea arte²²⁹.

De igual manera en *la Fenomenología*, Hegel desarrolla el tránsito del mundo griego al mundo Romano con la forma de la conciencia del *Estado jurídico*, donde en lugar de que exista la unidad absoluta de la *ley divina* y la *ley humana*; lo que se encuentra es una igualdad exterior entre todos los miembros de la comunidad puesto que, Roma incluía en su mundo a todos los pueblos que iban siendo conquistados por el Imperio, esto bajo la figura del *ciudadano*, lo cual, dotaba a todos los individuos pertenecientes a Roma de una igualdad exterior; decimos exterior, porque de manera inmediata todos eran reconocidos como ciudadanos romanos, los cuales estaban obligados a pagar impuestos y a respetar la ley de Cesar, al mismo tiempo que tenían diversos derechos los cuales emanaban de todo el corpus jurídico que desarrollo el mundo romano. Sin embargo, Hegel afirma que esta igualdad solo era interior (*Vorstellung*), ya que, en realidad los hombres no gozaban de una igualdad real y efectiva dentro del Imperio, es decir, aunque todos eran ciudadanos, realmente no era lo mismo pertenecer a una provincia o a otra, o el ser patricio o senador, sin embargo, todos tenían conciencia de pertenecer a la comunidad que se denominaba Imperio Romano cuyo relato consistía, principalmente, en respetar la ley de Cesar. Como podemos ver en Roma ya no existe una unidad ética como la griega, pero el *ideal* de libertad espiritual sigue estando presente al seguir buscando dicha unidad, aunque sea solo de forma interior.

Lo anterior es de suma importancia para entender el *arte* Romano, ya que, el *ideal* de libertad exterior será el que se represente sensiblemente en las obras de *arte* que se pueden encontrar en el mundo romano, a este respecto Hegel nos dice en la *Estética*:

(El mundo romano) está separado de lo espiritual—, la disolución de la belleza suprema, [la] disolución del punto de vista donde la belleza como tal es lo supremo. Pero interviene la esfera de la belleza espiritual, que en efecto adolece de esta separación de lo exterior, y esto exterior o lo deja fuera -sólo brilla dentro- o también se comporta de un modo negativo, ofensivo, doloroso respecto a ello. Podría preguntarse de entrada si también en este tránsito surgen

²²⁹Moland, *Hegel's Aesthetics*, 93-94, (traducción propia).

figuras híbridas como las que apuntábamos e el tránsito de lo simbólico a lo clásico. Lo que acaso puede hallarse en este tránsito estaría determinado por la relación de que lo interno se desprende de la existencia, sin dejar por ello de ser abstracto. En el tránsito podría hallarse el devenir libre, el ponerse-para-sí de lo interno, [el cual], sin embargo, [es] abstracto, libre frente al mundo dado, existente²³⁰.

Para entender el *arte* romano Hegel explica que es necesario observar la gran autoridad que tiene la ley romana sobre al *mundo ético* de los griegos; donde se encuentra que la universalidad avasalladora del Estado romano niega completamente cualquier tipo de individualidad, lo que provoca que nuestro autor afirme que no existió ningún tipo de *arte* entre los romanos, pues no existe la posibilidad de la *acción* artística. Aunque es claro que en el mundo romano se puede hablar de muchas obras de *arte* pertenecientes a la época romana, éstas lo único que hacen es imitar el *ideal* del *mundo ético* griego pero de una forma defectuosa, ya que, como hemos dicho la total igualdad exterior de todos los ciudadanos impide que pueda haber alguna creación genuinamente romana puesto que, para los romanos solo es importante el respetar la ley del Cesar y esa es la única forma en que ellos se auto-reconocen como integrantes de la comunidad romana.

Al continuar su desarrollo de las manifestaciones artísticas que se pueden encontrar en Roma, Hegel afirma que el trabajo de algunos historiadores romanos como Tácito, se puede encontrar a *la sátira*, sin embargo, este tipo de obra se olvida, de que, la representación sensible sea de alguna manera placentera, además de ser siempre presentar indignación por el mundo que está presentando, lo que provoca que no exista una obra que presente propiamente hablando el *ideal* del pueblo Romano, ya que, lo que pretende es romper con la unidad, es decir, quiere comunicarnos el porqué no todos los miembros de la comunidad romana actúan según *la ley* y de su estatus de *ciudadano*, a este respecto Lydia Moland nos dice: “La sátira abandona lo agradable y lo placentero (...) La escultura agradable ya no es arte, afirma Hegel, porque no intenta retratar la unidad de lo humano y lo divino, sino sólo lo humano. La sátira, por el contrario, ya no es arte porque no busca la unidad en absoluto”²³¹.

Es así como Hegel termina la sección de la *forma de arte clásica* e inicia su exposición *la forma artística romántica (die Romantische Kunst)*, la cual, solo se puede explicar si recordamos la forma de la conciencia de *la religión manifiesta* que, nuestro autor desarrolla

²³⁰Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §244-245; 325.

²³¹Moland, *Hegel's Aesthetics*, 93, (traducción propia).

en la *Fenomenología* donde nos dice que el simbolismo cristiano expresado en la figura de la *trinidad* es la máxima representación (*Vorstellung*) de la autoconciencia del espíritu. De esta forma el lenguaje que se ocupa para realizar la narración en la que los integrantes de la comunidad cristiana se auto-reconocerán es totalmente simbólico, es decir, *el lenguaje* de la narración cristiana es solo propia de los hombres, pues ya no es necesario buscar la posibilidad de asemejarnos y compararnos con los dioses; puesto que el discurso mismo es suficiente para auto reconocernos como integrantes de una comunidad completamente espiritual. Lo anterior tiene como consecuencia que el relato que encontramos dentro del cristianismo sea completamente universal puesto que, incluye a todos los hombres y no requiere de ningún *poeta* que nos narre el relato, ni siquiera es necesario un ser humano que personifique las acciones de los dioses griegos, en otras palabras, el relato de la *trinidad* cristiana se basta a sí misma para que todos los hombres nos reconozcamos a nosotros mismo como miembros de una comunidad universalmente espiritual.

Es con esta universalidad de lo espiritual que Hegel inicia su exposición del *arte* romántico el cual define de la siguiente manera:

[El arte romántico es la] elevación de la espiritualidad a sí misma. [Se caracteriza por su] interioridad e intimidad, [de manera] que el espíritu en sí mismo deviene la realidad, la cual es caso contrario únicamente se da de modo exterior. Nada puede ser ni llegar o ser más bello que lo clásico, pues ahí está el ideal. La belleza del arte romántico únicamente puede ser aquella donde lo interno está por encima del material y lo exterior deviene tan libre como lo interno, algo indiferente que debe ser vencido y que no está en condiciones de ser el verdadero modo de manifestación. Se convierte en el panteón que ha anulado todas las figuras, las cuales todavía tienen en sí [algo] de la representación sensible²³².

La *forma de arte romántica* es para Hegel el *arte* de lo interno y su presentación sensible es solo a través de materiales que fungen, de forma sencilla y primaria, como el contenido de este *arte*, de otra manera, *el arte* romántico es pura interioridad del espíritu, por lo que la única forma de representar sensiblemente el relato cristiano es por medio del tratamiento que da *el artista* del material, lo cual significa que, dicho material es el contenido de este *arte*, ya que, precisamente éste no tiene contenido en sí, es pura representación del mundo cristiano (*Vorstellung*); de esta forma, los trazos, los colores, las texturas que desarrolla *el artista* en

²³²Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §247; 329.

su desesperante intento de presentar sensiblemente este relato, se convierten en el contenido que nos presenta este *arte* (*Darstellung*).

Un elemento que es de suma importancia, es que, Hegel habla de la presencia de belleza en este *arte* romántico, lo cual, a nuestro juicio abre la posibilidad de continuar hablando de la presencia de este elemento en la exposición artística de Hegel, sin embargo, sí debemos tener en cuenta que esto se presenta en la obra romántica de manera defectuosa y sin plenitud, ya que, al tener una completa superioridad de lo interior, no se puede hablar de una completa unidad como la habíamos encontrado con *la escultura* griega. En otras palabras, en *el arte* romántico no existe la belleza propiamente hablando dentro del sistema hegeliano, pero podemos suponerla y esperarla al pensar que esta forma del arte pueda alcanzar algo semejante a la unidad de forma y contenido que nos presentaron los griegos, además de que, los artistas románticos ya conocen la belleza del arte griego por lo que, ellos esperan lograr este objetivo estético en sus obras.

Al comenzar su desarrollo del *arte* romántico, Hegel inicia con la sección de *La interioridad del espíritu para sí: lo religioso como tal* (*Die Innerlichkeit des Geistes für sich: Das Religiöse als solches*), donde nos dice que al igual que en la forma de la conciencia de *la religión manifiesta*, *el arte* se encuentra en un momento de desarrollo donde *la religión* es completamente en sí, lo cual, significa que es un momento del desarrollo del espíritu donde éste se comprende a sí mismo, es decir, en este primer momento del *arte* romántico nos encontramos dentro de la comunidad religiosa propia del cristianismo la cual es consciente que dentro de ella radica completamente la Divinidad, por lo que los hombres que constituye esta comunidad alcanzan la plena libertad espiritual, la cual, se alcanza a través de sufrimiento corpórea, pues dentro del cristianismo no se debe tener miedo a la muerte, pues se tiene la creencia de que los hombres vencerán a la muerte por medio de la resurrección del alma, lo que conlleva a volver a ser uno mismo en el mundo después de la muerte, pero en un mayor grado de libertad espiritual, nuestro autor nos dice:

El primer contenido de lo romántico es, con ello, esa historia religiosa de Cristo, donde se resalta especialmente el sufrimiento, agonía y la muerte de Cristo. Lo humano, la existencia exterior, está puesta como algo indiferente, contingente, negativo, que viene esencialmente vulnerada. La persona de Cristo, por tanto, no se expone como un ideal propiamente dicho. Las cabezas de Cristo que han imaginado en parte grandes maestros de la escultura y la pintura, o que más bien se han realizado conforme a un tipo muy general, tradicional, son muy distintas

de los ideales griegos; si se expusiera un Cristo conforme a ellos sería algo perturbador, extraño. Aquella beatitud en la sensibilidad inmediata no se adecuaría a este carácter. Luego viene lo referido a la historia de Cristo, la cual es ella misma el curso de lo que se ha iniciado como correspondiente al proceso del espíritu. El morir, el hacerse muerto lo natural. Por un lado lo humano, al ser objeto de lo divino, está inmediatamente honrado; en lo cristiano lo antropomórfico se ha impulsado mucho más que en lo clásico. <<Cuando los dioses eran más humanos>>, etc., dice Schiller; por la humanidad se ha impulsado mucho más en lo cristiano y por eso no puede poseer en ella lo ideal que tienen los dioses griegos. Los dioses griegos son mucho menos hombres divinos que Cristo²³³.

En las líneas anteriores lo que Hegel nos dice, es que, el *arte* romántico se centra en el relato de la vida y muerte de Cristo, por lo que, dicho relato se basta a sí mismo para que los hombres que integran la cultura cristiana se auto reconozcan en dicha narración como integrantes de dicha comunidad puesto que, no se necesita encontrar una forma que sirva para representar sensiblemente el *ideal* del cristianismo, ya que, a diferencia de los dioses griegos, Cristo es Dios encarnado, es decir, su forma es la de un verdadero Dios hecho hombre. Por si fuera poco, en *la forma romántica*, encontraremos un *arte* mucho más humano puesto que, dentro del *ideal* que se pretenderá presentar, encontraremos que lo humano ha superado a la muerte al convertir a esta en un elemento ya no natural, sino, espiritual²³⁴.

Continuando con lo anterior, aunque acabamos de decir que el relato cristiano se basta así mismo, debemos tener presente que las obras que encontraremos presentando sensiblemente el *ideal* de esta comunidad, son obras mucho más libres y por ende más espirituales que las griegas, ya que, como productos de la conciencia que ya no están sujetas a la necesidad de elegir a la naturaleza humana como la única forma de representar a la deidad, pues en esta nueva comunidad, se han cambiado dicha naturaleza por una realidad absolutamente espiritual; en otras palabras, Hegel nos quiere decir que, mientras *la escultura*

²³³Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §439-250; 331.

²³⁴ Terry Pinkard explicando la nueva naturaleza humana dentro del cristianismo nos dice: “Sin embargo, lo que hace que los seres humanos naturales sean agentes que actúan y piensan no son estos hechos naturales sobre ellos, sino su lugar en un “ espacio social ”, en su mundo simbólico y cultural. Los hechos naturales sobre los humanos no son, por supuesto, irrelevantes para cómo los humanos se comprenden a sí mismos en el espacio cultural; la familia, el sistema económico de producción, etc., son inconcebibles aparte de los obvios hechos naturales sobre la humanidad. Simplemente no son determinantes de lo que convierte a los humanos en agentes pensantes y activos, incluso si marcan una diferencia en la forma que adoptan sus agencias. Esto plantea la cuestión de si la naturaleza y el espíritu pueden reconciliarse”. Pinkard, *Hegel's Phenomenology*, 222-223, (traducción propia).

griega necesita representar a los dioses griegos por medio de la perfección de los cuerpos humanos, ahora en el cristianismo, la representación de la figura de Cristo es la propia de un hombre, puesto que Él fue hombre, lo que, libra de la necesidad natural *al artista* en su obra²³⁵. Así la forma que *el artista* elige para su obra es la de un hombre verdadero lo que, se adecua a la naturaleza espiritual propia del *ideal* cristiano y le permite al elegir libremente una forma específica de hombre para representar (*Vorstellung*) a Dios, aunque esta no sea la verdadera forma particular que haya tenido Jesús de Nazaret. En este punto es importante atender a las consideraciones de Lydia Moland:

Pero la afirmación radical del cristianismo de que Dios ha aparecido no solo en una forma inhumana sino encarnado en un cuerpo humano revoluciona la actitud de los humanos hacia lo divino. Un dios con necesidades y vulnerabilidades humanas santifica la forma humana, permitiendo a los humanos reducir la brecha conceptual entre ellos y lo divino. La reorientación del cristianismo hacia lo humano va más allá. El dios encarnado no puede permanecer limitado en una forma física particular: debe "dejar de lado su individualidad de cuerpo y espíritu" sufriendo y muriendo. La posterior resurrección de Jesús y su regreso para habitar a sus seguidores en la forma del Espíritu Santo significa que lo divino no solo se puede encontrar encarnado en forma humana sino en cada ser humano²³⁶.

Hegel continua su exposición con las figuras del *dolor* y *la reconciliación*; las cuales son propias del cristianismo, ya que, el primero es el medio que nos permitirá llegar a la completa espiritualidad, pues es la forma en que se niega la naturaleza corpórea; elemento que debe ser superado debido a que, nos hace ser conscientes de nuestra fragilidad como hombres; nos hace sabernos vulnerables. Así las obras que presenten escenas donde el dolor se encuentre presente pretenderán presentar a *lo feo* como un elemento positivo, es decir, si encontramos en una pintura una representación donde Cristo esté sufriendo algún tormento, esto se encuentra lejos de ser considerado un acontecimiento *feo* o desagradable, incluso inhumano; se considera como algo positivo en tanto que, al observar *el dolor* que sufrió el Dios

²³⁵ Hegel desarrolla ampliamente este punto en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*: "La certeza de la unidad de Dios y el hombre es el concepto de Cristo, del Hombre-Dios. La idea de la reconciliación de lo sensible con el pensamiento, de la particularidad con lo uno, no podría revelarse tan solo de la manera imperfecta propia de aquellas representaciones mitológicas y filosóficas del mundo romano, sino que ha debido manifestarse pura y plenamente, siendo intuitiva de tal modo que en su determinación resulte acabada y perfecta hasta el último grado, hasta la presencia sensible. Dios ha debido pues, revelarse en figura humana". Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, 554.

²³⁶Moland, *Hegel's Aesthetics*, 100, (traducción propia).

encarnado nos damos cuenta, de que, en verdad fue hombre; siendo esta la condición que superó al volverse más que hombre en su calidad de Dios.

Un aspecto fundamental del *arte* romántico es que, el *ideal* cristiano es superado en el sentido de que ya no se necesita representarlo sensiblemente puesto que, como hemos dicho, todo lo sensible es negación de dicho *ideal*, pues éste es una interioridad universal a todos los integrantes de la comunidad cristiana. Lo anterior se debe a que, como nos explicó Hegel en *la Fenomenología*, con la forma de la conciencia de la *religión manifiesta*; donde nos dice que en el cristianismo ya se cuenta con un relato que se puede compartir totalmente entre todos los miembros de la comunidad por lo que, no es necesario crear representaciones sensibles para comprobar que con estas nos podamos reconocer como miembros de la comunidad cristiana. De esta forma se entiende el hecho de que todos los elementos externos y sensibles sean la negación del *ideal* cristiano (*Vorstellung*), es decir, dichos elementos sensibles no son parte del relato de la comunidad y basta conocer dicho relato para tener conciencia de esto. Con respecto a los elementos como el *dolor* y el sufrimiento que encontramos en *la forma romántica* son elementos de suma importancia, pues estos funcionan como una negación de lo natural, la cual, nos ayuda deslindarnos de elementos que no sean espirituales y vincularnos con lo divino.

Este punto es sumamente interesante en la exposición hegeliana, ya que nos dice que, en este momento de desarrollo del fenómeno de espíritu, lo espiritual es algo mucho mayor al *arte*, Hegel nos dice:

El espíritu como tal no es inmediatamente objeto del arte, dado que el espíritu, aquí el concepto supremo, lo absoluto, es superior al arte. La conciencia del espíritu es superior al arte, con lo que se rebaja la belleza perfecta del arte. Pero, ahora bien, si el espíritu también debe alcanzar, por así decirlo, un modo existente como tal, entonces debe sentirse como espíritu: no saberse, sino existir en la forma del sentimiento. Esto es el amor, el amor que se siente. El amor no es más que [el hecho de que] la conciencia se olvida en otra conciencia, deja perecer en ella su personalidad y precisamente al hacerlo se encuentra a sí misma, se posee a sí misma. En tanto el espíritu, de este modo inmediato, está como un proceso donde la conciencia singular se halla en otra distinta, y en esa otra por medio su tarea, se tiene a sí mismo en la unidad con ella, esto es lo que llamamos amor. Ello es la belleza espiritual como tal²³⁷.

²³⁷Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §252-252; 333.

Para nosotros es de suma importancia observar el hecho de que Hegel afirma que la *idea* del Dios cristiano es superior que la forma de la conciencia llamada *arte* puesto que, como hemos dicho, esta *idea* es universalmente común a todos los miembros de la comunidad y no necesita ser representada. A nuestro juicio es muy relevante que Hegel le de un estatus de superioridad a la *idea* del cristianismo sobre la forma artística; decimos esto en el sentido de que, el propio Hegel no pone un fin al desarrollo del *arte*, solo nos explica que el espíritu se ha superado en una nueva forma de la conciencia que, en realidad, no necesita de las obras artísticas para poder subsistir por sí mismas. Esto lo consideramos una sutileza en el discurso hegeliano de la mayor importancia puesto que, la teoría del “fin del arte”²³⁸ va perdiendo fuerza argumentativa ante dicha afirmación de Hegel, ya que, el *arte* no acaba o desaparece con la aparición de una nueva forma de la conciencia, pues su importancia y relevancia se ve aminorada por la nueva manifestación del espíritu. Tan es así que no desapareció el *arte* con la aparición del cristianismo, pues dentro de esta forma de la conciencia continúan apareciendo manifestaciones artísticas en la comunidad cristiana, solo que, éstas aunque mantienen el estatus de *arte*, tienen una función distinta dentro de la realidad efectiva; pues ahora el *arte* ya no es la única presentación (*Darstellung*) que nos permite reconocernos en el relato de la comunidad a la que pertenecemos; esto ha sido superado ya que, ahora, el relato es completamente espiritual y los hombres nos podemos reconocer como integrantes de la comunidad religiosa de manera inmediata sin la necesidad de alguna obra artística. Sin embargo, las obras que existen dentro de la *formar artística romántica*, nos presentan elementos naturales que son independientes de la *idea* del cristianismo, no obstante, son estos elementos los que nos permiten negar lo exterior, lo particular, lo natural, lo corporal; para poder reconocernos como absolutamente espirituales y así reconocernos totalmente con la Idea del cristianismo.

Continuando con nuestra postura sobre la imposibilidad de la teoría del “fin del arte” en la filosofía del arte hegeliana, es importante hablar sobre la belleza en el arte romántico,

²³⁸ En este punto nos parece importante recordar la lectura Beiser sobre el “fin del arte”, la cual consiste en: “El punto principal de Hegel es simple: que el arte ha dejado de tener la importancia central en la edad moderna que alguna vez tuvo en las épocas clásica y medieval. El arte jugó un papel fundamental en esas culturas porque era el medio principal para la representación de su religión, ética y cosmovisión. Dado que la edad moderna es mucho más racionalista, la función tradicional de las artes ahora la desempeña mejor la filosofía”. Beiser, *Hegel*, 299, (traducción propia).

pues como observamos en la cita anterior, Hegel afirma que dentro del cristianismo es necesario que el espíritu se presente (*Darstellung*) verdaderamente en la realidad efectiva, lo cual, lo logra por medio del *amor*; es decir, en ese sentimiento que tiene una autoconciencia hacia otra, y donde una se pierde dentro de la otra para autoreconocerse en la otra, creando así una bella unidad entre la *idea* del espíritu cristiano y el *ideal* de esa misma comunidad. En otras palabras, la belleza del *arte* cristiano, la encontramos en la posibilidad de presentar en la realidad efectiva la unidad entre la interioridad y exterioridad del relato de la comunidad, sin embargo, esta belleza no se presenta propiamente en una obra, sino que, es pura espiritualidad. Lo anterior es muy importante, ya que, en la argumentación hegeliana del *arte* romántico, siguen presentes los elementos del *arte* y de la belleza; mismos que ahora fungen una función diferente, ya que, solo nos hacen conscientes de la inmediatez del espíritu y las obras que se crean en esta forma artística, nos permiten presentar una exterioridad natural que nos remitirá nuevamente a la interioridad espiritual del relato cristiano, pues los materiales con los que se crean las obras son ya espirituales; a este respecto Lydia Moland nos dice:

La conciencia cristiana de lo divino interior dirige su atención hacia dentro. La subjetividad del ser humano -sus emociones, fines, razonamientos y justificación- se convierte en su principal preocupación y reemplaza las preocupaciones tradicionalmente divinas como tema principal del arte (...) esta “subjetividad espiritual” es una expresión de la verdad idealista para Hegel: lo humano es el las preocupaciones divinas y las humanas son preocupaciones divinas que hacen de nuestra interioridad un tema apropiado para el arte. Hegel también describe este desarrollo como lo subjetivo que se vuelve sustancial. Lo sustancial se ha entendido hasta ahora como sinónimo de una esfera religiosa externa y su aplicación en las normas domésticas y políticas. Pero si lo divino es lo humano, lo subjetivo puede ser sustancial. Al acercarse a lograr esta identidad de sujeto y sustancia, el arte articula más de cerca la verdad idealista: sugiere la unidad dialéctica subyacente de unidad y división que Hegel llama la Idea²³⁹.

Hegel tomando el ejemplo de la maternidad que se puede encontrar en la *Madonna*, nos explica que la belleza del *arte* cristiano-romántico se expresa por medio de la intimidad que solo puede encontrarse en el amor cristiano, es decir, en la absoluta identidad del espíritu consigo mismo, el cual se encuentra libre ya de cualquier apetito hacia la exterioridad de la naturaleza.

²³⁹Moland, *Hegel's Aesthetics*, 102, (traducción propia).

Continuando con su exposición, Hegel nos dice que algo muy propio de lo Divino, es que, Éste entre en contacto con los hombres y, la primera forma en que lo hace es a través de la figura de los *mártires*, los cuales llevan a cabo la función de preservar el amor divino mientras que se enfrentan una gran violencia dentro del mundo de los hombres. Lo anterior pone al *arte* frente a un gran reto, pues ahora debe presentarnos las torturas, las vejaciones e incluso la muerte de los *mártires* de forma bella, es decir, mostrándonos la absoluta interioridad espiritual que el relato cristiano nos ha mostrado, como veremos más adelante Hegel ve el éxito de este *arte* en presentarnos el dolor de los mártires de forma bella en la pintura holandesa del siglo XIII, en específico la obra pictórica de Hans Memling, cuyo manejo de color permite presentar a los mártires de forma bella²⁴⁰.

Otros elementos que son presentados en el *arte* cristiano son *los milagros* y *las leyendas*. Los primeros se refieren a aquellos elementos naturales que, de algún modo son intervenidos por lo Divino en la realidad efectiva; mientras que los segundos son un relato que pretende adentrarse en la sensibilidad mediante un fenómeno natural. Ambos elementos lo que intentan presentarnos son la unión de lo espiritual con respecto a lo natural por medio de leyes, sin embargo, nuestro autor califica tanto a *los milagros* como a *las leyendas* de infantiles, ya que, la conexión de lo Divino con la naturaleza no debe observarse por medio de relatos o eventos fantásticos, sino, por medio de la razón.

El segundo momento que Hegel observa en el arte romántico es *el reflejo afirmativo de esta interioridad, espiritualidad en los sujetos* (*Der Affirmative Reflex dieser Innerlichkeit, Geistigkeit in den Subjekten*), el cual, Hegel nos explica de la siguiente manera:

Si lo romántico se anuncia en los individuos de modo afirmativo, apareciendo en ellos no en cuanto condicionado por un dolor o un puesto negativamente, se trata entonces las virtudes, piedad, intimidad, humildad. Adolecen de cierta abstracción, pero de modo que ésta no se da como tormento, sino que el sujeto se ha apropiado de tal determinación y está en ella en su existencia mundana. Esta virtud no es virtud ética propiamente dicha (...) lo ético presupone que el espíritu del hombre se haya desarrollado, que la voluntad como tal como es en y para sí se haya otorgado determinación, haya desarrollado relaciones en el mundo, y que estas relaciones, determinaciones de la libertad valgan como algo absoluto para sí²⁴¹.

²⁴⁰Annemarie Gethmann-Siefert afirma que Hegel conoció estas obras en un viaje que realizó a la ciudad de Brujas en 1827, en el cual, tuvo la oportunidad de conocer la colección Boisserée. Véase Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §337; nota de la editora 206.

²⁴¹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §257; 339.

Como podemos observar en este momento, Hegel nos hablará de las obras artísticas que presentan a las virtudes teologales como parte central del relato cristiano. La importancia de dichas virtudes radica en que son la manera positiva en que el individuo nos muestra que ha hecho suyo el mundo; dicha positividad se refiere a que, ya no se necesita de un elemento que niegue la naturaleza exterior del espíritu como ocurría con los tormentos; ahora el sujeto ha interiorizado la espiritualidad que lo constituye por el hecho de encontrarse en la realidad efectiva. Es importante decir, que todavía no se puede hablar que dicha interioridad sea una formación (*Bildung*) puesto que, el individuo que proyecta las virtudes no se ha hecho consciente de que debe formarse a sí mismo en la cultura que ha puesto a las virtudes, lo que, lo llevaría a la posibilidad de actuar éticamente; así, en este momento solamente podemos hablar, de que, el individuo tiene como principal forma de ser el haberse deshecho del carácter mundano de sus acciones y el haber encontrado una unidad en dichas acciones con la interioridad del espíritu propia del relato cristiano.

En este punto de su exposición, Hegel abunda sobre la idea del *mártir*, del cual, nos dice que él es el medio por el que el Dios cristiano se pone en contacto con mundo exterior, es decir, por medio de los mártires, la Divinidad adquiere realidad efectiva sin que Dios se muestre propiamente en el mundo del espíritu. La razón por la que, nuestro autor retoma la figura de los mártires es porque él observa que *la poesía* es el *arte* más adecuado para presentarnos esta aparición mediada de Dios en la realidad efectiva, ya que, por medio de *la poesía* podemos entender el tránsito que ocurre de los dioses griegos a la concepción del Dios cristiano; en otras palabras, lo que nos permite entender *la poesía* con respecto de estos dos tipos de dioses, es que, los dioses clásicos son accesibles al hombre, ya que, el Olimpo es cercano a los hombres mientras que, en el cristianismo cualquier acercamiento con la divinidad de manera exterior es, en cierta forma, defectuosa puesto que, como hemos dicho, en el cristianismo lo preponderante es la interioridad espiritual del relato. Así Hegel afirma que *la poesía*, gracias al manejo de la métrica por parte del *artista*, puede transmitir representaciones tales como la frivolidad, el libertinaje o la impiedad; las cuales, surgen de la imposibilidad de que Dios pueda relacionarse directamente con los hombres en la tierra; de otra forma podemos decir que *el poeta* al querer presentarnos con su obra el amor divino, lo único que logra es hablarnos de un amor que solo alcanza a ser humano, pero que pretende

ser divino, por lo que, solo podemos obtener narraciones de aspectos concernientes al amor que alcanzamos al sentir y vivir los hombres, con todas las deficiencias que esto supone, como por ejemplo: historias de amor que llegan a un fin o que generan relaciones alternas como la frivolidad o la solemnidad.

Ahora, Hegel toma la figura del *sacrificio* para explicarnos la manera como el sujeto expresa el amor y fidelidad que son narrados dentro de la comunidad cristiana. Así, dicho *sacrificio* es la forma en que el individuo se relaciona con la divinidad mediante la negación de sí mismo, obteniendo de esta manera la realidad de los aspectos mundanos que se dan en esta relación como, por ejemplo, el amor que me permite relacionarme con Dios.

Un segundo elemento que Hegel analiza con respecto al sacrificio del sujeto es *la fidelidad*, la cual, es muy importante ya que nos presenta una lealtad hacia el señor feudal, lo cual, será la célula más importante de la vida política en la que desarrolla *el arte* cristiano misma que, Hegel explica como una “fidelidad ante un sujeto singular, no de deber ante el Estado, Ni tampoco [es] una asociación donde el fin sea algo colectivo”²⁴².

El tercer punto que Hegel explica en este apartado es *el honor*, el cual, se encuentra en *la poesía* caballeresca, éste consiste en que el individuo se piensa a sí mismo como fin por lo que, pretende ser reconocido o recordado por medio de alguna representación que pueda ser conocido por los miembros de la comunidad, en otras palabras, el individuo busca su *honor* por medio de representaciones para adquirir un gran respeto. Dichas representaciones que buscan el *honor* están relacionadas con la vida caballeresca donde, por ejemplo, se llevan a cabo acciones que busquen el bienestar de la mujer amada.

El cuarto y último elemento que nuestro autor analiza en este momento es la figura de *la valentía peculiar*, la cual consiste en esa pulsión que lleva al caballero a enfrentar todo tipo de aventuras, mismas que le permitan ser respetado como un individuo honorable, a este respecto Lydia Moland nos dice:

Dado que los poetas de la época caballeresca ya no están atados por las narrativas religiosas tradicionales, el alcance de las posibles tramas se amplía sustancialmente. En la poesía caballeresca, entonces, los cuentos mágicos convocan ejércitos, los caballeros ejecutan hazañas sobrehumanas y se lanzan y rompen hechizos misteriosos, todo en nombre de permitir que los humanos persigan metas mundanas de honor, amor o fidelidad. La subjetividad de la poesía

²⁴²Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §267; 345.

caballeresca también es evidente en la justificación de los personajes de sus acciones. Las cosas de las que depende el honor caballeresco –monarcas, territorio o posesiones– (...) El objetivo del arte romántico es expresar la verdad de que lo humano es lo divino; la poesía caballeresca avanza hacia la meta articulando virtudes seculares y volviéndose hacia las preocupaciones humanas. Lo subjetivo está más cerca de lo sustancial: las convicciones humanas se describen en la poesía caballeresca como una fuerza normativa que se acerca al poder atribuido en el mundo clásico solo a los dioses²⁴³.

Así, Hegel inicia a desarrollar el apartado que llama *el devenir libre del material, la inmediatez natural (Das Freiwerden des Stoffes, der natürlichen Unmittelbarkeit)*, donde nos dice que en este momento la manifestación religiosa no surge de manera indirecta, sino que, la libertad del individuo adquiere materialidad independientemente a la representación (*Vorstellung*) del cristianismo, es decir, el sujeto libre se sabe dentro de la realidad efectiva independientemente de la *idea* de Dios. En este apartado sigue la argumentación de *la Fenomenología* cuando Hegel nos habla de *el espíritu extrañado de sí*, donde nos encontramos con el hecho de que *la cultura*²⁴⁴, ha dejado a la vida ética de los griegos y a la legalidad romana atrás, ya que, el espíritu se ha alejado de sí mismo, es decir, en este momento la conciencia es autoconsciente de que es espíritu, pero se ha alejado de la comunidad donde ha tomado dicha conciencia, es decir, el individuo ya no es como el griego que se sabe unido a la *polis* o como el ciudadano romano que es consciente de la universalidad del imperio; ahora el individuo se sabe dentro de una cultura, la cual, funge como el único medio de unión entre los integrantes de una comunidad, lo cual, supone que por la *cultura* los individuos compartirán las mismas costumbre pudiendo así conformarse como una unidad. No obstante, cuando *el espíritu extrañado de sí* es capaz, debido a la conciencia de su libertad, de afirmarse como miembro de una *cultura* al mismo tiempo que, cabe la posibilidad de que ésta busque manifestar su individualidad en la realidad efectiva, aún cuando su interés particular nada o muy poco tenga que ver con las costumbres que lo unen a una misma *cultura*.

²⁴³Moland, *Hegel's Aesthetics*, 110-111, (traducción propia).

²⁴⁴ En sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* Hegel nos dice: “La cultura ha existido en todos los tiempos; pero aquí tiene una significación de valor peculiar. Se trata del espíritu por sí, cuya existencia política se ha asegurado y que ahora deja en libertad al mundo exterior y busca en él a sí mismo y a la verdad. Con la confianza del sujeto y la certeza de su seguridad en la fe luterana, nace la confianza en la naturaleza”. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, 680-681.

Lo anterior es relevante puesto que, Hegel en la *Estética* afirma que el primer elemento de esta individualidad libre del romanticismo es *el carácter*, el cual, consiste en una autonomía exterior y particular; misma que no depende de alguna mediación (como en el caso de los mártires) además de no tener ningún interés universal, ya que, solo le interesa la realidad de su propia naturaleza, la cual, pronto encontrará su fin. Para explicar lo anterior de otra forma podemos decir que, *el carácter* surge de una individualidad que desea afirmarse en la realidad efectiva, pero la gran novedad es que esta individualidad quiere materializarse en el mundo espiritual independientemente de lo estipulado por el *ideal* de su comunidad, esto se debe a que se sabe completamente autónomo; sin embargo aunque esta materialidad logra su cometido, su *carácter* se ve desvanecido de la exterioridad debido a que, éste no encuentra trascendencia dentro de su comunidad. Lo anterior es para Hegel lo característico de las particularidades románticas, a este respecto nuestro autor nos explica en *la Estética*:

Esta firmeza de los caracteres particulares es la determinidad en lo romántico, donde incluso lo extra divino alcanza su determinidad. Pertenecen a ello los personajes de Shakespeare y lo interesante, lo digno de aprecio, lo admirable, es precisamente esa firmeza de los caracteres, esa simplicidad, esa inexorabilidad del carácter. [En él] es difícil encontrar religiosidad o eticidad; [en su lugar se halla un individuo cuya pasión prevalece hasta perecer²⁴⁵.

Usando a los personajes de Shakespeare, Hegel nos explica el *carácter* de los individuos románticos centrándose en *la firmeza* de ánimo que estos seres libres tienen en sus acciones la finalidad de conseguir la realización de su deseo, aún cuando, éste no se encuentre dentro de lo estipulado dentro de las costumbres de *la cultura* en la que se encuentran. Con esto podemos decir, que Macbeth, por ejemplo, tiene una idea en la mente (*Vorstellung*) de cómo es su *carácter*, por lo que de ninguna forma vacila en realizar sus acciones, si recordamos que, él al darle muerte al rey Duncan²⁴⁶, lo único que pudiera frenar o aminorar esta firmeza de espíritu es un cierto respeto a la inmensidad de la naturaleza. Para Hegel estas acciones se encuentran exentas de responsabilidad ética puesto que, de ninguna manera el sujeto que las efectúa, se sabe miembro de una comunidad donde se contemple la unidad de las leyes divinas y las humanas y mucho menos existen en dichas acciones elementos religiosos puesto que, nuestro autor afirma que en los tiempos de Shakespeare estaba prohibido mencionar a Dios en el teatro.

²⁴⁵Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §270; 349.

²⁴⁶Véase Macbeth acto II escena 3.

El segundo aspecto que analiza Hegel en este apartado es la belleza del carácter de los individuos, mismo que nos explica de la siguiente forma:

A esto puede añadirse la forma según la cual un carácter es bello, religioso, noble en sí, no tanto una particularidad [sino] una verdadera nobleza del alma en sí misma, pero de manera que tal ánimo substancial no alcanza el desarrollo, la exteriorización, la objetualidad ni, por tanto, tampoco la estabilidad de sí mismo. Lo formal consiste en la cerrazón del carácter. Lo anterior es lo contrario, el carácter se sostiene hasta el fin se hace valer por entero al actuar. Aquí, por el contrario, el carácter es interiormente rico, bello, una totalidad, como antes, sólo que enteramente particular [como carácter], pero que únicamente alcanza a revelar su infinita plenitud en unas pocas y calladas manifestaciones, sólo mediante su calma. Este modo subjetivo constituye aquí lo formal. La falta de manifestación exterior, de objetivación, [aparece como] silencio, cosa que puede ser muy ambigua²⁴⁷.

Las líneas anteriores guardan mucha cercanía con la idea de *formación* (*Bildung*) que Hegel desarrolla en *la Fenomenología*, donde nos dice que el individuo debe preocuparse por adquirir conocimiento sobre las reglas y costumbres que constituyen la cultura. La *formación*, es a nuestro juicio fundamental para comprender la razón por la que Hegel denomina bella a las acciones de los individuos románticos, ya que, solo a través de la conciencia de la importancia del enriquecimiento personal que nos otorga la *Bildung*, los individuos pueden tener conciencia de la moralidad de sus acciones, es decir, pueden saber si algo es bueno y malo con respecto al conocimiento de las costumbres que constituyen a la cultura; conocimiento que solo pueden tener si ellos mismos se dan a la tarea de formarse a sí mismos. La belleza de las acciones de los románticos, mismas que Hegel piensa que se representan (*Vorstellung*) mediante los personajes de Shakespeare; se puede observar cuando dichas acciones, gracias a la libertad del individuo mantienen una correspondencia de forma consciente a las costumbres morales que se dan dentro de la cultura, las cuales, se entienden como acciones nobles mismas que, rápidamente llegan a un fin puesto que solo dependen del individuo que las lleva a cabo, a este respecto, explicándonos el personaje de Julieta de Shakespeare, Hegel dice en *la Estética* lo siguiente:

Caracteres formales de tal índole son [los] de Shakespeare, [por ejemplo] Julieta. [Es ésta una] naturaleza femenina italiana, un capullo de rosa que, al abrirse, mediante ese amor de repente se despliega y brota completamente, sin ninguna experiencia que haga evolucionar ese ánimo

²⁴⁷Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §272-273; 351.

infantil, sino que, al ser tocada por el amor, infantilmente aflora y se despliega de golpe. Es como un tizón encendido por una única chispa, en cuanto que ella [muestra una] gran sensatez para [realizar] su fin, pero para el conjunto de su relación se arroja insensatamente sobre ese solo ser y perecer²⁴⁸.

Nuestro autor nos dice que la individualidad de Julieta, su *carácter*, no alcanza a tener realidad efectiva puesto que su libertad es solo una idea en la mente (*Vorstellung*). Siguiendo con este argumento, Hegel afirma que esta libertad individual de los hombres románticos, representados en los personajes de Shakespeare; también se puede encontrar en lo que él llama *canciones populares* que, aunque no se detiene a definir a cabalidad, sí acepta que en ellas se pueden encontrar pequeñas partes de la individualidad libre propia del romanticismo. Lo anterior, nuestro autor lo interpreta como una actitud poco refinada puesto que, no se puede llegar a algún tipo de objetividad, ya que, no cuenta con la fuerza institucional de la vida religiosa y tampoco con la unidad propia de la vida ética griega. Esta falta objetividad es para Hegel una consecuencia de la carencia de *Bildung* por parte de los individuos que expresan de manera desbordante su individualidad, en otras palabras, para Hegel toda la libre individualidad que expresa el personaje de Julieta de Shakespeare o la innumerable cantidad de canciones populares solo consisten en que, estos solo desborden una absoluta individualidad, un simple *carácter*, el cual no está vinculada de manera sólida a la *cultura* propia de la que ha surgido, misma que debe ser asumida por los individuos de mutuo propio por lo que, nunca adquieren objetividad y tienen una presencia fugaz dentro del fenómeno del espíritu, lo cual, se puede observar en acciones de estos personajes como por ejemplo: el suicidio; a este respecto Lydia Moland nos comenta: “Mientras que personajes como Macbeth exhiben su subjetividad a través de la negligencia general, los personajes de esta segunda categoría, como la Julieta de Shakespeare, sugieren una ingenuidad que oculta el potencial de la acción explosiva (...) una vez que Julieta se fija en su amor por Romeo, se muestra capaz de extremar acción, incluida la traición a su familia y, en última instancia, el suicidio”²⁴⁹.

Debido a la falta de objetividad de la individualidad romántica (*Vorstellung*), para nosotros es de suma importancia el recordar lo que dice Hegel en *la Fenomenología* con

²⁴⁸Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §274; 353.

²⁴⁹Moland, *Hegel's Aesthetics*, 114, (traducción propia).

respecto a que es posible que los individuos (o en su caso los personajes románticos) puedan engañar a los integrantes de *la cultura*, mismos que podemos llamar genéricamente *la corte*; esto se debe a que, ellos pueden ser conscientes de la moralidad propuesta y aceptada por dicha *corte* para actuar conforme a lo que ésta dicta, sin embargo, ellos son capaces de llevar a cabo acciones conforme lo dicta la corte; pero al mismo tiempo, tener intenciones muy diferentes e incluso contrarias a las que nos indican dichas acciones, lo cual, abre posibilidad de que los individuos románticos nos pongan en una situación de *engaño*, lo cual se debe a que, su absoluta individualidad solo es una idea en la mente (*Vorstellung*), hecho que nos obliga a tener que creerles el hecho de que ellos realmente cumplen con las costumbres de la *corte*, solo les podemos tener *fe*, en otras palabras, solo podemos creerles que las intenciones que los llevan a actuar dentro de la cultura son bellas.

Lo anterior es importante tenerlo en cuenta, ya que, en este punto nuestro autor inicia su exposición sobre el segundo elemento que constituye a este apartado, mismo que denomina *la acción (Handlung)*, Hegel lo explica de la siguiente manera:

Esta parte tiene sobre todo forma de aventuras. A la acción en sentido estricto le corresponde un fin universal, un fin ético. El bien o el mal se determinan conforme a tal fin firme, estable por sí; la manera como se lleva a cabo revela entendimiento, y es en general consecuente. En este campo, el material exterior es un entorno mundano contingente, y ese material exterior aparece como una contingencia exterior que se va desarrollando de suyo, que se enreda y se enmaraña sin término; por otra parte, el fin interno no es pues nada firme. Incluso cuando se halla en él algo superior, algo religioso, tiene el carácter de algo fantástico, de algo desatinado que de por sí no puede establecerse como fin de las acciones. Eso [es lo que] constituye el carácter de la acción en general. El fin supremo en y para sí, el de la propagación del cristianismo, el de la formación de la comunidad, debe conseguirse en el concepto a través de la doctrina, [incluyendo la] rectitud del ánimo y llevando [por ello] a más acontecimientos. [Aquí, en cambio, la formación de la comunidad ha de] convertirse en un acontecimiento externo; cuando el obrar tiene el carácter primordial de la pasividad, [ha] de retirarse del mundo. Y si permanece en el mundo, [tiene el] carácter del sufrimiento (martirio); [es lo] sublime, pero de una índole más pasiva²⁵⁰.

El contenido de las líneas anteriores es de suma importancia para nuestra investigación, ya que, en este momento es cuando Hegel inicia su desarrollo de la *acción (Handlung)* dentro

²⁵⁰Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §277; 357.

del contexto del *arte* romántico. Si recordamos, al inicio de la primera parte de su *Estética*, nuestro autor le dedica un momento específico a la idea de *Handlung*, diciéndonos que es solo a través de las acciones como se puede obtener realidad efectiva; razón por la cual el *arte* juega un papel preponderante dentro del espíritu puesto que, es solo mediante la *acción* del *artista* como podemos representar sensiblemente el *ideal* de una comunidad, es decir, volverlos exterioridad fenoménica para que todos los integrantes de la comunidad puedan juzgar la concordancia entre la *acción* (la obra de *arte* o *Darstellung*) y el *ideal* de la comunidad (*Vorstellung*). Ahora bien, siguiendo con el mismo argumento, Hegel nos dice que la *acción* del *arte* romántico consiste en *aventuras* mismas que ya no son solo ideas en la mente de los personajes de las obras románticas como, por ejemplo, el amor que Julieta manifiesta sentir por Romeo, sentimiento que se desvanece cuando ella se suicida. Ahora, nuestro autor por medio de las *aventuras* de los personajes románticos se pone en la realidad efectiva una *acción* que tiene congruencia con el *ideal* de la comunidad, es por este motivo que las *aventuras* se pueden juzgar bajo categorías éticas, es decir, los integrantes de la *cultura* pueden emitir un juicio sobre qué tanto dichas *aventuras* se encuentran enraizadas a las costumbres de dicha *cultura*.

En un primer momento, *las aventuras* de los personajes románticos parecen ser acciones absurdas, es decir, de manera inmediata nos es imposible hacer una conexión lógica entre el *ideal* de la comunidad y la *acción* que emprende el personaje, ya que, cuando se efectúan y desarrollan las *aventuras*, éstas no parecen tener una conexión directa con la moralidad que entablan las costumbres de la *cultura* donde se efectúan estas acciones, al grado de parecer eventos inverosímiles, los cuales, solo pueden ser comprendidos a partir de la individualidad (del *carácter*) del aventurero. Pero, una vez que se consuma la *acción* se puede observar que su fin era presentar (*Darstellung*) sensiblemente el *ideal* que tenía en la mente (*Vorstellung*), lo cual, solo puede acontecer si el individuo que actúa se ha formado a sí mismo (*Bildung*) en las costumbres de la *cultura* a la que pertenece. Este interés ético del personaje que actúa, mismo que solo es patente una vez que se ha consumado en su totalidad la *aventura*, se da de manera contingente puesto que, el aventurero solo se da cuenta de sus logros una vez que ha llevado a cabo su acción particular. Esta toma de conciencia de la intención ética se debe a que, al concretarse la totalidad de la *aventura*, ésta es una *acción* (*Handlung*) que goza completamente de realidad efectiva, por lo que, tanto el aventurero

como todos los miembros de la *cultura* se pueden dar cuenta de todas las implicaciones de su actuar desde la realidad fenoménica de la *acción* misma.

Hegel utiliza a las *cruzadas* como un ejemplo de las aventuras propias del arte romántico, donde el fin religioso que consiste en rescatar a Jerusalén del dominio musulmán parece inalcanzable para cualquier individuo y pues en primer instancia no se entiende cómo un sujeto particular podría iniciar una guerra y conectar con *ideal* cristiano protagonizado por el amor. Tener conciencia de que el *ideal* de la cultura en la que aparece el aventurero es el amor, mismo que sin duda requiere de una *formación*, sin embargo, lo que no se sabe de manera inmediata es la razón por la que la *aventura* se relaciona con dicho *ideal*. De tal manera que, para nuestro autor la proeza individual que los cruzados llevaron a cabo se encontraba distante de saber realmente la manera en cómo se lograría su objetivo, sin embargo, al verse terminada alguna de las campañas de los cruzados, se puede entender de mejor modo que la forma en que su *acción* se relaciona éticamente con el *ideal* de la cultura cristiana.

A ojos de Hegel las aventuras de los cruzados marcan el fin de la época caballerescas, ya que, sus acciones tienen como principal motivo ideales demasiado lejanos a los hombres, en otras palabras, las razones que llevan a los hombres a aventurarse no pueden ser del todo conscientes por los individuos puesto que, dichas razones se encuentran siempre en un plano divino mientras que, los aventureros solo pueden tener una consciencia efectiva del mundo del espíritu.

El fin del interés de actuar, de aventurarse, por ideales que trascienden al mundo del espíritu, Hegel lo ve en *Don Quijote* de Cervantes donde el protagonista tiene en mente ideales que son mucho más cercanos a la vida cotidiana de los hombres mismos que, encuentran su representación mediante una nueva figura que nuestro autor identifica en *la novela*, de la cual él nos dice:

La novela también tiene por objeto a un caballero, el cual, sin embargo, no se propone fines fantásticos sino fines vulgares de la vida común. Casarse con una muchacha es un fin vulgar, y sólo se convierte en fantástico mediante [la] vuelta de tuerca de la fantasía, que se lo representa como algo completamente infinito, inconmensurable. [Surgen] dificultades: policía, padres, Estado, la desgracia de que haya leyes, todas esas barreras con las que combate el caballero. El joven es ese caballero con semejante fin infinito, y los derechos que han de respetarse, las relaciones civiles, los toma ante todo como barreras para su fin infinito; se le

aparece un mundo encantado, terrible, que se le opone como injusticia y contra el cual ha de enfrentar su fin. Esta lucha contiene su verdadero significado por el otro lado, el hecho de que se trata de años de aprendizaje²⁵¹.

Debido a que en *la novela* intervienen la cotidianidad del mundo espiritual, ésta abandona la fantasía para ocuparse de acciones que son completamente espirituales, en el sentido de que le son asequibles a cualquier individuo; por tal razón nuestro autor inicia a desarrollar un tercer elemento de este apartado el cual denomina *Lo prosaico y lo subjetivo (das Prosaiche und das Subjektive)*, el cual es relevante debido a que, Hegel observa en este punto una disolución del *arte*. Lo anterior, se debe entender en el sentido de que por un lado la libertad romántica se convierte en algo absolutamente subjetivo, al mismo tiempo que la naturaleza se convierte en el elemento que asume exterioridad, en este punto es importante puntualizar que esta forma de proceder del *artista* romántico es análoga al *alma bella*²⁵² que nuestro autor expone en *la Fenomenología*, donde nos explica que, esta conciencia es la que ha podido conocer la *idea* absoluta, sin embargo se limita a crearse una idea en la mente (*Vorstellung*) de ésta; por tal razón, el *alma bella* no alcanza a obtener una realidad efectiva. Así, aunque esta conciencia ha tenido contacto con lo absoluto, solo se queda en el interior de su inmensa subjetividad, con lo que busca diferenciarse de los demás miembros de la comunidad. En otras palabras, el *alma bella* sabe lo que es la verdad, pero es tan libre que es capaz de pensar lo que sea de dicha verdad, y lo único que desea es que esa absoluta individualidad le sirva para diferenciarse de los demás integrantes de la *cultura*. Por lo anterior, nuestro autor considera a la conciencia romántica como egoísta puesto que, ella sabe que todos los miembros de la *cultura* piensan por sí mismos y ella no debe tomarlos en cuenta puesto que, lo que importa es su infinita subjetividad misma que debe prevalecer en el espíritu, esto aún cuando, solo se conserve como una individualidad absolutamente libre capaz de tener una idea en la mente propia.

Estas características del *alma bella* llevan a los artistas románticos a crear representaciones vulgares que representan una total subjetividad, nuestro autor piensa esto debido a que, el romántico, desesperado porque su individualidad sobresalga de las demás

²⁵¹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §280-281; 361.

²⁵² Jeffrey Reid identifica a esta forma de la conciencia en la persona de Novalis, esto es claro cuando nos dice: “La mejor manera de comprender la ironía de lo bello es extrayéndolo del alma individual que es Novalis”. Jeffrey Reid, *The Anti-romantic. Hegel against ironic romanticism* (New York: Bloomsbury Academic, 2019), 4, (traducción propia).

libertades que forman parte de la *cultura* por lo que, nos ofrecen obras que nos presenta situaciones donde se pueda apreciar su absoluta individualidad, pero en este esfuerzo los artistas acaban por mostrarnos formas, figuras y personajes que solo nos dejan ver aspectos de la vida cotidiana, los cuales, son tan comunes que nada tienen que ver con la universalidad que nos brinda la *cultura* por lo que, se hacen merecedores de que Hegel las clasifique como vulgares.

Además, en el *arte* romántico la naturaleza es la que se afirma en la realidad efectiva, para Hegel esta forma de *arte* no es otra cosa que una imitación del mundo natural puesto que, ha perdido su capacidad creativa con la que se afirma en el mundo espiritual, es decir, obras cuyo tema es corriente y vulgar; pero se toman como objetos del *arte*, a este respecto Lydia Moland nos dice: “Entonces, aunque los romances contemporáneos todavía se refieren a temas como el amor o la ambición, al igual que las obras de Shakespeare, estas emociones a menudo no son lo suficientemente elevadas. Están integrados en la vida cotidiana y domesticados por el final de la historia”²⁵³. Sin duda para Hegel este momento es sumamente problemático en su exposición sobre filosofía del arte, ya que, él observa que la libertad romántica se muestra en las obras artísticas de manera absoluta, sin tomar en cuenta las reglas culturales que les deberían ser propias, al mismo tiempo que la exterioridad que provocan muestra a la naturaleza y no a un producto espiritual. En otras palabras, nuestro autor no acepta como *arte* a las novelas románticas ya que utilizan su subjetividad para hacer una molesta burla irónica de las reglas de la cultura, al mismo tiempo que exteriorizan elementos muy íntimos (naturales) que, en realidad no les son de la incumbencia de ningún miembro de la cultura; Jeffrey Reid explicándonos la crítica que hace Hegel a la novela de Schlegel *Lucinde*, nos dice:

Sin embargo, el hecho de que Hegel parezca sentirse obligado a reiterar constantemente su crítica al romanticismo irónico, de manera cada vez más polémica hasta el final de su vida, parece confirmar que se sentía ante un tipo de pensamiento radicalmente opuesto al logos filosófico y que no se deja superar fácilmente (...) *Modern Sophisterei* añade el carácter bestial del consumidor rapaz y sibarita. Por tanto, no es de extrañar que el irónico autor de *Lucinde* aparezca, en Hegel, en el contexto de la seducción sexual²⁵⁴.

²⁵³Moland, *Hegel's Aesthetics*, 124, (traducción propia).

²⁵⁴Reid, *The Anti-romantic*, 18-19, (traducción propia).

Sin duda Hegel desapruueba las presentaciones artísticas de la novela romántica esto al grado de afirmar que, es difícil seguir aceptando que dichas novelas sean artísticas, sin embargo a nuestro juicio esto no significa que haya argumentos suficientes para pensar que Hegel determine el “fin del arte”, ya que, Hegel solo considera que el *arte* romántico en específico, cuenta con muchas dificultades para llamarle propiamente *arte*, pues lo prosaico y la absoluta individualidad que nos presentan, no cumple con el cometido capital del *arte* dentro del pensamiento hegeliano mismo que, como ya hemos dicho, consiste en presentar sensiblemente el *ideal* del espíritu de la época. Otro argumento para afirmar que el romanticismo no marca el “fin del arte”, es que, el propio Hegel llama *arte* a las obras de los románticos, pero de una forma muy peculiar, a saber: “Debe decirse que son obras de arte (*Man muß sagen, es sind Kunstwerke*), [pues,] en sentido abstracto, general, bajo esto cabe todo posible particular. [Pero] si se habla del arte en sentido filosófico, debe sin duda exigir contenido material, idea interna [y, además de ello,] que el contenido peculiar sea algo verdadero, substancial en y para sí”²⁵⁵. Lo anterior es a nuestro juicio muy importante, porque aquí encontramos una sutileza fundamental para entender la lectura hegeliana del *arte* romántico, pues Hegel acepta que las obras románticas son *arte*, pero de manera defectuosa; además de esto, se abre la posibilidad para que exista un *arte* presente (con respecto al tiempo de Hegel) o futuro que pudiera ser un *arte* auténtico o verdadero que representara sensiblemente el *ideal* de la época²⁵⁶.

Tanto en la poesía como en la pintura, entonces, Hegel sugiere una forma en que el arte puede terminar en la imitación a medida que el arte romántico se disuelve: en la poesía si el lenguaje natural simplemente replica las actividades diarias y en la pintura si no hay suficiente habilidad o elevación de lo prosaico para inspirar una contemplación más profunda de significado espiritual. En ambos casos, también indica cómo una obra puede seguir siendo arte si continúa despojando al mundo de su extrañeza y luego mostrando nuestra mutua formación con él, todo de manera que nos permita experimentar la Idea²⁵⁷.

En las líneas anteriores podemos observar cómo Lydia Moland también observa una disolución del *arte* romántico en la propuesta romántica, aunque su lectura de la *Estética*

²⁵⁵Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §282; 361.

²⁵⁶Esto sin duda es un pilar fundamental para sostener la propuesta de R. Pippin en la que él ve en la pintura de Manet un nuevo momento del arte dentro de la filosofía del arte de Hegel.

²⁵⁷Moland, *Hegel's Aesthetics*, 137-138, (traducción propia).

apunta más a apoyar la tesis del “futuro del arte”²⁵⁸, podemos apoyarnos en sus estudios para afirmar que Hegel, aún con su desencanto de la propuesta artística romántica, trata a esta forma de la conciencia precisamente como *arte* y aunque sus conclusiones afirman que es un *arte* que tiende a disolverse al no cumplir su cometido, esto no permite afirmar de manera argumentativa que el tiempo del *arte* haya acabado, al contrario, se puede esperar que surja, en los tiempos de Hegel y en los actuales, un nuevo momento de verdadero *arte*.

Ahora bien continuando con la exposición hegeliana, nuestro autor nos comenta que lo *prosaico* es una cualidad del *arte* romántico que se puede observar en *la pintura* holandesa, donde se presentan solo circunstancias exteriores; Hegel intenta ilustrar esto, mencionando que existen cuadros románticos que presentan el nacimiento de Cristo, esto haciendo énfasis en elementos poco importantes con respecto al *ideal* cristiano, tales como el hecho de que haya nacido en un lugar muy humilde, en presencia de sus padres y rodeado de animales; lo cual deja a la figura de Cristo en un plano de naturaleza mismo que, resulta muy distante al desarrollo espiritual que propone el cristianismo. En otras palabras, estos cuadros, presentan a Cristo en un plano cotidiano que, para Hegel no tiene mayor importancia y se olvidan de mostrar el amor y la divinidad propia de Cristo, a este respecto Hegel nos dice:

Los pintores neerlandeses tempranos tomaban sus temas de la religión. Pero cuando el arte trata los temas más comunes, desde escenas de la vida cotidiana hasta bodas campesinas, [el círculo del arte se amplía]; asimismo, también caben aquí pintores de animales y paisajistas, las herramientas del arte, cosas semejantes [se ha realizado en las imágenes neerlandesas] con la destreza más admirable. Es una existencia enteramente momentánea la que en tales piezas ha sido captada y fijada por el artista, lo más cambiante de la naturaleza, el brillo de los metales, del vidrio, el vino en la copa; también lo más grotesco de los gestos de la fisonomía²⁵⁹.

En las líneas anteriores Hegel nos dice que, en *la pintura* holandesa el mérito es principalmente del artista, ya que, él ha sido capaz presentarnos elementos de la naturaleza por medio de una *manera* que refleja una absoluta subjetividad. Pero, aunque nuestro autor puntualiza este logro indiscutible del *artista*, es esto lo que no aprueba de la propuesta romántica, es decir, rechaza que el *arte* solo exprese una subjetividad que nada tiene que ver

²⁵⁸A nuestro juicio la tesis del “Futuro del arte” es la principal tesis que Lydia L. Moland desarrolla en su libro Hegel’s Aesthetics. The Art of Idealism, en la cual sostiene que el arte muere víctima de la absoluta sistematización de la filosofía hegeliana, pero gracias a la lógica interna de esta propuesta es que se puede y debe esperar que surjan nuevas formas de manifestación del espíritu; entre ellas el arte.

²⁵⁹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §284; 364.

con la *cultura* misma que, exterioriza elementos naturales que no muestran el mundo espiritual.

Otro elemento que desaprueba Hegel de *la pintura* romántica es que, continuamente son representadas escenas humorísticas misma que, ya no tienen ninguna intención creativa y se limitan a presentarnos imágenes de situaciones sin ninguna importancia y que fácilmente nos pueden parecer intrascendentes. Este fenómeno donde los aspectos humorísticos aparecen en *la pintura* romántica provoca que nuestro autor ya no llame *arte* a estas obras puesto que, por la vulgaridad e intrascendencia de sus temas hacen que ellas mismas pierdan importancia y su estatus de *arte* dentro de la filosofía hegeliana, En este punto, es importante enfatizar, que sin duda a Hegel le desagrada este tipo de *arte*, sin embargo, es relevante que lo trata y desarrolla dándole, precisamente, el estatus de obra artística; así el hecho de que Hegel llegue a la conclusión de que este tipo de *arte* se desvanezca dentro de su propia propuesta, no significa que la figura de la conciencia del *arte* desaparezca de la realidad efectiva por lo que, es posible que alguna otra obra que logre, de mejor manera, representar sensiblemente el *ideal* de su época y así, volverse a apropiarse de la importancia espiritual que tiene el *arte* dentro del fenómeno de espíritu, Jeffrey Reid nos dice:

Desde el punto de vista de Hegel, el discurso romántico produce una realidad ajena a la de la ciencia especulativa. Entonces esto implicaría que nuestro filósofo, en la cúspide de su carrera, en el momento en que su pensamiento gozó de consagración tanto oficial como general, habría visto él mismo vive en un mundo amenazado por una “nueva” realidad, engendrada por la ironía romántica y que se opone al mundo en el que se supone que tiene lugar el espíritu absoluto²⁶⁰.

Las acciones de la conciencia en la parte especial de la *Estética*

Es con la desaprobación del humor romántico, como nuestro autor termina la sección denominada *parte general* y comienza el desarrollo de la última sección de *la Estética* misma que denomina la *parte especial (Besonderer Teil)* en la que nos expondrá las diferentes artes de manera particular, esto de manera contigua a su pensamiento sobre las diferentes *formas de arte* que nos ha expuesto.

²⁶⁰Reid, *The Anti-romantic*, 5, (traducción propia).

Así nuestro autor justifica la estructura de su exposición diciendo que el desarrollo de las artes de forma particular no debe iniciarse a partir de la exterioridad, es decir, desde la sensibilidad misma, sino de la *idea* de lo que el *arte* es; Hegel nos dice:

Ya que la obra de arte es la manifestación de la idea, pueden tomarse los distintos modos y maneras de manifestación como fundamento de la subdivisión; la obra de arte es sensible, tiene un aspecto sensible, [es] para la intuición inmediata y también para la representación sensible. –La subdivisión puede basarse en ello, con lo que se realizará conforme al material en el que la obra de arte tiene su realidad externa²⁶¹.

Nuestro autor nos dice que la subdivisión que llevará a cabo de las diferentes artes la realizará a partir de la *idea* que refleja el *arte* como forma de la conciencia y, de forma particular; así clasificará las artes dependiendo de cómo la materialidad afecta la sensibilidad del hombre que la percibe. De esta forma, lo primero que lleva a cabo Hegel es hacer un estudio de las características de los sentidos que poseen los hombres; concluyendo que el olfato, el gusto y el tacto son sentidos cuya característica fundamental es ser práctico, pues estos sentidos necesitan relacionarse directamente con el objeto que perciben, es decir, que para afectar a los sentidos antes mencionados, realmente necesitamos gustar, tocar u oler algo específico, por lo que las artes que se relacionen con dichos sentidos tendrán, necesariamente, que ofrecernos una obra que cumpla con el hecho de afectar directamente al gusto, olfato y al tacto de los hombres. Por otro lado, Hegel afirma que la vista y el oído son sentidos que podemos llamar teóricos, lo cual, se debe a que, las obras de *arte* que se relacionan con estos últimos sentidos no deben relacionarse directamente con ellos además de que, la obra mantiene una independencia con el sujeto, de otra manera podemos decir que, para Hegel, cuando observamos una pintura o escuchamos alguna obra musical, nuestra vista y oído no son afectados directamente por las obras ya que son, por decirlo de alguna manera, pasivos a la recepción sensorial de la obra además de que, la obra no desaparece o se anula por el hecho de ser percibida por los sentidos teóricos de los sujetos, es decir, al observar una pintura lo hacemos de manera indirecta, es decir a una distancia considerable de dicha obra, además de que la obra no pierde su realidad efectiva por el hecho de haber sido percibida. Con respecto del oído, nuestro autor nos dice que éste es completamente pasivo puesto que, el sonido es emitido por objetos externos a él, los cuales, producen vibración que se convierten

²⁶¹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §288; 369.

en sonido, poniendo al oído en una posición de completa pasividad receptiva frente a los diferentes sonidos que podría recibir de un instrumento musical u orquesta²⁶².

Aunque las características de los sentidos son de suma importancia para nuestro autor, ya que, lleva a cabo su clasificación de las artes particulares; Hegel tiene cuidado en recordarnos que el verdadero criterio para poder hablar de las artes particulares de manera correcta es la *idea* y el *ideal* que se encuentran expresados sensiblemente por la obra en cuestión, a este respecto nuestro autor nos dice:

La verdadera subdivisión ha de hacerse conforme a lo interno de la idea de la obra como tal; y determinando la obra de arte de este modo, se mostrará a partir de ello el correspondiente modo sensible de la misma. Atendiendo a este respecto, el arte se particulariza esencialmente de la manera siguiente: el punto central, la totalidad enteramente simple, es lo ideal en general, el sujeto espiritual; pero éste en su autonomía infinita debe, como sujeto, tener primero frente a sí la naturaleza inorgánica. Esta naturaleza inorgánica no constituye la naturaleza inorgánica con la que el ideal se comporta prácticamente, sino con la que se comporta teóricamente. Este entorno, que sería efectivamente lo ideal, debería elevarse él mismo hasta el ideal²⁶³.

Lo que nos dice nuestro autor en las líneas anteriores, es que, las artes particulares se han de clasificar en función del papel que desempeñan dentro de la realidad efectiva que constituye al fenómeno del espíritu. Es por esto por lo que, Hegel a cada *arte* le asigna o equipara con una forma artística determinada, es decir, a cada *arte* concreta la coloca como predominante de un momento de la conciencia. No obstante, el hecho de que un arte particular sea la más representativa de una forma del arte, no quiere decir, que dicho arte particular no aparezca o no se desarrolle dentro de alguna otra forma del arte, en otras palabras, lo que hará Hegel, será identificar a *la escultura*, por ejemplo, dentro del *arte* clásico; esto porque como hemos visto es la que mejor expresa el *ideal* de la época, no obstante, esto no quiere decir que durante el romanticismo no vayamos a encontrar obras escultóricas, éstas si aparecen solo que, no son las más propias o adecuadas para dicha *forma del arte*. De igual manera, no porque a la Grecia clásica le sea propia *la escultura*, no nos debe parecer extraño encontrarnos obras artísticas que correspondan, por ejemplo, a *la poesía*; acerca de la clasificación del arte Lydia Moland nos dice:

²⁶²Cfr. Hegel, *Filosofía del arte o Estética*.

²⁶³Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §288-289; 371.

El “Sistema de las artes individuales” sigue una trayectoria dialéctica desde la exterioridad de la arquitectura a la individualidad de la escultura a la subjetividad de la pintura, la música y la poesía. La limitación de la arquitectura se explica por su materia no espiritual. El estado culminante del drama consiste en su capacidad para unir las cinco artes de tal manera que modela la unidad y división, combinando la externalidad de la arquitectura con la pintura y la subjetividad de la música en la personificación del drama. Pero cada arte también nos permite resistir lo dado contribuyendo a nuestra capacidad de tomar conciencia de la forma en que formamos y somos formados por el mundo. Cada uno, a su manera, nos ayuda a experimentar la verdad del idealismo tal como lo entiende Hegel²⁶⁴.

A nuestro juicio, el hecho de que un *arte* particular le sea propio a una forma del arte en la clasificación artística de Hegel; esto al mismo tiempo de que, dicho *arte* particular no le es exclusiva a alguna de las formas artísticas, es un argumento importante para discutir con las lecturas hegelianas que exigen una sistematización absoluta (la de Kojève, por ejemplo) mismas que, como ya hemos dicho fomentan la aparición de lecturas como “la teoría del fin arte”. Lo anterior lo afirmamos puesto que, dentro de una postura absolutamente sistemática no podría decirse, o sería muy difícil argumentar que, a un *arte* particular le corresponda el *arte* clásico, al mismo tiempo que, dicho *arte* particular aparezca en la realidad efectiva de alguna otra forma artística. En este mismo orden de ideas, la teoría del “fin del arte”, como hemos ya mencionado, exige una rigurosidad muy importante de la sistematización absoluta dentro de la filosofía de Hegel por lo que, el hecho de que exista una clara flexibilidad taxonómica en la argumentación hegeliana sobre las artes particulares, nos permite pensar que para Hegel el hecho de que en el romanticismo se pueda observar que las obras artísticas se debiliten debido al uso del humor propio de los poetas de este momento artístico; no quiere decir que, el propio *arte* romántico no sea considerado y tratado por Hegel como arte; por si fuera poco, con esta flexibilidad en las categorías de la *Estética*, se abre la posibilidad de concebir la posibilidad de que en el futuro exista un *arte* particular o forma del arte que pueda seguir siendo tratada como *arte*.

Continuando con su exposición, Hegel presenta formalmente la primera de las artes particulares misma que, identifica con *la arquitectura (Architektur)* la cual define de la siguiente manera:

²⁶⁴Moland, *Hegel's Aesthetics*, 153, (traducción propia).

Así pues, la arquitectura, el arte de la construcción, [es nuestro objeto en primer lugar]. Ello le viene asignado en la posición del conjunto, en tanto el conjunto de lo bello artístico se ha articulado en sus órganos de manera que la arquitectura tiene la determinación de ser el receptáculo circundante del sujeto, el entorno del ideal individual (...) Conforme al concepto, la arquitectura constituye el inicio propiamente dicho del arte. Lo primero es [el] dar forma a lo inorgánico. Esto ha de tomarse históricamente: la arquitectura simbólica es muy anterior a la escultura y la pintura. Pensemos primero en una casa, [donde] el espacio, [aún] sin medida, viene dividido por el individuo, lo convierte en su espacio, lo individualiza. Según ello no tenemos más que algo inorgánico y formas, [de modo] que esto represente algo, tenga significado; es [algo] intencional, algo hecho; a lo inorgánico no se le ha dejado tal como es, sino que ha sido determinado intencionalmente, de manera que signifique algo y sea algo espiritual²⁶⁵.

En las líneas anteriores podemos observar que la importancia de la *arquitectura* radica, principalmente, en la *acción* que lleva a cabo el *maestro artesano* para que por medio de una obra se presente (*Darstellung*) sensiblemente el *ideal* del pueblo egipcio. Si recordamos nuestra exposición cuando hablamos de la *forma de arte simbólica*, afirmamos que para Hegel la *arquitectura* egipcia era un *pre-arte*, esto debido a que no podía presentarnos totalmente la unidad entre forma y contenido, cualidad que se la concede únicamente a la *escultura* griega. No obstante, en este punto podemos observar que nuestro autor, consciente del momento histórico que ocupa la *arquitectura* dentro del fenómeno del espíritu, le otorga a este arte particular la categoría de, precisamente, *arte* esto debido a que, *la arquitectura* no deja a los elementos orgánicos presentados en estas obras de la conciencia como meros hechos naturales, sino que son puestos en la historia por medio de las acciones del *maestro artesano*, lo que le otorga una realidad espiritual que permite tratar a las obras arquitectónicas como auténticas obras de *arte*, aunque en una revisión estrictamente sistemática solo puedan ser llamadas *pre-arte*. En otras palabras, la *arquitectura*, al dotar de significado los espacios naturales, los convierte en espirituales por medio de la acción *misma* de construir el espacio arquitectónico, esto teniendo en la mente (*Vorstellung*) el relato que constituye la comunidad, el cual, se quiere presentar en la obra del *maestro artesano* (*Darstellung*) convirtiendo así el espacio inmediato de la naturaleza en un espacio construido por las acciones de los hombres cuya realidad efectiva es espiritual debido a que fue construido queriendo presentar

²⁶⁵Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §293-295; 377.

sensiblemente una representación que constituye a una comunidad humana. A este respecto Jack Kaminsky nos dice:

Por tanto, el artista no está por encima de la historia. También busca el tema y el medio adecuado. Como todos los demás investigadores, el investigador artístico lucha por encontrar la forma adecuada de expresar una concepción que su época apenas puede intuir. El egipcio sabía que había un Ser Supremo, pero no tenía suficiente conocimiento de la naturaleza y del hombre para saber cómo era este Ser y cómo se manifestaba. Por esta razón el artista egipcio fue limitado. Su descripción de su Ser era vaga y descontrolada. La falta de información razonada sobre la divinidad le impide encontrar un tema que le permita expresarse. Por lo tanto, su arte fue generalmente frío ²⁶⁶.

Con las palabras de Kaminsky podemos observar cuál es la función de la *arquitectura* al presentarnos sensiblemente el *ideal* del mundo egipcio con lo que, como ya hemos mencionado, es merecedor de ser tratado por Hegel como *arte*; al mismo tiempo que observamos las deficiencias que hacen que nuestro autor tenga sus reservas al otorgarle cabalmente el estatus de *arte*, pues como hemos dicho, no logra expresarnos la unidad entre forma y contenido.

Continuando con su desarrollo de esta primera *arte* particular, Hegel inicia a desarrollar la primera forma de ésta, a la cual llama *La arquitectura simbólica (Die symbolische Architektur)*, esto en una total congruencia con lo que hasta ahora ha expuesto en su curso de estética, ya que, como observaremos a lo largo del desarrollo hegeliano de la parte especial de la *Estética*, a cada *arte* particular se le observa en su desarrollo a través de cada una de las tres formas artísticas. Así, teniendo esto en cuenta, Hegel nos explica en qué consiste la primera forma de la *arquitectura*:

[La arquitectura simbólica es] lo primero que produjo necesidades de arte, una obra que se considera realizada por hombres, que debe tener sentido para el espíritu, y que por ello establece una representación espiritual tan objetiva, que [hace] que los otros [hombres puedan] hablar, [dándoles] un lugar en donde unificarse. [Ser] punto de unificación para los hombres, ése puede haber sido más o menos el fin superior. [Añadamos] que, sin embargo, esta obra es también algo significativo por sí, aquello donde explícitamente se unifican, se reúnen en sí²⁶⁷.

²⁶⁶Jack Kaminsky, *Hegel on Art* (Albany: State University of New York Press, 1970), 43-44, (traducción propia).

²⁶⁷Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §297; 379.

Este primer momento de la *arquitectura* es el que sin duda se puede identificar plenamente con las construcciones egipcias, pues Hegel nos dice que ésta sirve para que los miembros de la comunidad se unifiquen como integrantes de la vida egipcia, es decir, las pirámides nos presentan sensiblemente el *ideal* del mundo egipcio y así cualquier integrante de esta *cultura* se puede autoreconocer como miembro de comunidad. En este momento, siguiendo este argumento, nuestro autor hace énfasis en la materialidad espacial que nos proporciona el espacio arquitectónico de la pirámides egipcias puesto que, gracias a que existe la obra construida en proporciones colosales es que los hombres pueden tomar conciencia del carácter espiritual que tiene la comunidad a la que pertenecen y así, ellos mismos, pueden saberse miembros del mundo egipcio; de otra manera podemos decir que, gracias a que existe la construcción de las pirámides, las cuales, son casi imposible pasar por alto, los hombres tienen acceso a conocer el conjunto de creencias de la comunidad a la que pertenecen, así de manera simple se puede afirmar que en este momento de la *arquitectura* lo más importante es la construcción misma, pues gracias a ella los hombres podemos tomar conciencia y reconocernos en su simbolismo; Lydia Moland nos dice: “La idea de lo divino es todavía muy abstracta, asociada simplemente con las fuerzas vitales y la reproducción. Al igual que con las creaciones fantásticas y monumentales descritas en el arte simbólico, las representaciones de lo divino aquí están enormemente distorsionadas. Pero son más concretas que las estructuras iniciales que expresaban un vago sentimiento nacional simplemente a través de su masa ”²⁶⁸.

Un hecho que nos parece muy importante mencionar, es que, Hegel considera relevante el hecho de que en las construcciones egipcias existan elementos escultóricos y poéticos, los primeros se pueden observar en elementos como las esfinges y los segundos en las inscripciones jeroglíficas que están presentes en las estructuras egipcias. Lo anterior es importante, porque a pesar de que nuestro autor se encuentra desarrollando la arquitectura de manera particular, ésta no se encuentra de manera aislada, sino que al tratar a el primer arte particular es inevitable encontrarse elementos sumamente significativos que corresponden a otros tipos de artes particulares.

Las esfinges son para Hegel esculturas, sin embargo, estas se encuentran colocadas de tal modo que forman parte de la obra arquitectónica, es decir, el elemento central es la

²⁶⁸Moland, *Hegel's Aesthetics*, 158, (traducción propia).

construcción y en ella encontramos colocadas esculturas que le son adecuadas al espacio arquitectónico, es decir, las esculturas son elementos que refuerzan el simbolismo que nos presenta la construcción egipcia. De igual modo los jeroglíficos se encuentran grabados en las paredes con la finalidad de no solo adornar las paredes, sino que intentan acentuar el simbolismo de la obra del *maestro artesano* al dotar de significado la obra, pues con los significados de los jeroglíficos se podía tener una cierta objetividad del relato que se intenta presentar en la obra arquitectónica; así de la misma manera que ocurre con las esfinges, los jeroglíficos hablan del simbolismo de la pirámide, por lo que los poetas o, si se quiere, lingüistas que nos proporcionan estas inscripciones giran entorno a la totalidad del simbolismo de la *arquitectura* de la pirámide, con respecto a lo anterior Kaminsky afirma:

Una vez que la arquitectura se divorció de las necesidades estrictamente prácticas, su uso como símbolo religioso se convirtió en una de las principales preocupaciones del artista. En su primera fase, esta nueva actitud hacia la arquitectura se expresó en la creación de grandes edificios productores de imagen. La misma construcción fue diseñada para estimular algunas imágenes de una realidad superior (...) Los colosos de Memnón y obeliscos de la India y Egipto fueron diseñados para desempeñar un papel similar. Eran enormes construcciones cuyo propósito era transmitir una imagen definida de algún ser santificado superior. La Esfinge fue probablemente el mejor ejemplo del uso de la arquitectura para presentar una imagen. Al hacer esta combinación única de hombre y león, el artista pudo asegurar una imagen de un gran poder racional que nunca podría ser destruido²⁶⁹.

Como hemos mencionado con anterioridad, la representación (*Vorstellung*) que tenían los egipcios sobre la muerte es de suma importancia dentro de su comunidad, además de ser ésta uno de los elementos más significativos en el desarrollo del simbolismo egipcio puesto que, la muerte, entendida como naturaleza humana, es presentada no solo como un elemento orgánico y natural, sino que, es presentado de forma espiritual, lo cual, nutre al simbolismo propio de esta *cultura*. Recordar esto es muy importante, pues es vital no olvidar que las pirámides son obras artísticas que tienen la función de ser las tumbas de los más grandes faraones egipcios hecho que, a juicio de nuestro autor provoca que estas construcciones sirvan para conservar los restos humanos de los reyes egipcios, lo cual, lleva a cabo una separación entre la *arquitectura* y la *escultura* puesto que, el edificio al tener una función como tumba, ésta deja ser simbólica ya que tiene una función específica, lo cual, provoca

²⁶⁹Kaminsky, *Hegel on Art*, 53, (traducción propia).

que lo que representa la pirámide pierda importancia en sí misma y adquiera una forma abstracta misma que no se puede considerar espiritual. Como sabemos, lo anterior provoca que el *arte* egipcio y con éste la *arquitectura*, no puedan ofrecernos la unidad entre forma y contenido, hecho que impide que se alcance una total conciencia de la libertad espiritual, es decir, que con el *arte* egipcio podamos liberarnos por completo de elementos naturales en las obras de arte.

La *arquitectura* egipcia, al tener la necesidad de crear un mausoleo para los grandes faraones, los maestros artesanos se vieron ante el reto de crear estructuras que pudieran sustentar techos, hecho que dio paso a la creación de las *columnas* como elemento arquitectónico. La importancia de este nuevo constitutivo arquitectónico radica en que, por principio de cuentas, son las estructuras que permiten sostener un techo, lo cual, se puede considerar uno de los fines últimos de la creación arquitectónica, esto si es que tenemos presente que se quiere construir un lugar que resguarden los techos de un hombre relevante de la historia egipcia. Además, otro elemento muy importante de las *columnas* es que, en ellas podemos encontrar la posibilidad de que estas sean bellas puesto que, a lo largo de su conformación, éstas pueden incluir esculturas, que como sabemos, Hegel considera como el *arte* bello gracias a que pueden expresarnos la unidad entre forma y contenido. Es importante decir que, aunque nuestro autor habla de la existencia de belleza en la *arquitectura* egipcia, ésta es solo un elemento más que se encuentra en la obra, más no es la nota constitutiva que podemos encontrar en el arte egipcio; sin embargo, es muy importante resaltar la existencia de belleza en las *columnas* egipcias, ya que, es otro elemento que nos ayuda a identificar una flexibilidad taxonómica en la sistematización hegeliana. En este mismo orden de ideas, Hegel encuentra elementos orgánicos en las columnas egipcias, a este respecto nos dice: “En la arquitectura simbólica se usaban Memnones y se empleaban de tal manera que correspondían al fin, haciendo de columnas. La formación natural más próxima a la sustentación es el árbol, el tronco. En principio se presenta esta forma para las columnas, en tanto que proviene de lo simbólico de la forma natural”²⁷⁰. Es de esta manera que nuestro autor concluye que el carácter simbólico de la *arquitectura* egipcia radica en la presentación espiritual que ésta hace de la naturaleza, para lo cual utiliza como principal elemento arquitectónico a la *columna* o la *viga*. Así mismo, para Hegel la belleza que emana de la *arquitectura* radica en

²⁷⁰Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §308; 391.

las esculturas labradas ya se en piedra o madera que se pueden encontrar adornando a las columnas.

Nuestro autor continuando con su exposición empieza a desarrollar la segunda forma de la *arquitectura* como *arte* particular a la cual llama *la arquitectura propiamente dicha o clásica (Die Eigentliche oder klassische Baukunst)* misma que define de la siguiente manera:

[La arquitectura propiamente dicha o clásica] se diferencia esencialmente de la simbólica; es abstracta y sirve esencialmente a un fin, ya no a sí misma. La forma es exterior, su combinación es mecánica. Las proporciones están determinadas según el número y el tamaño, y la belleza se da predominantemente en la estricta regularidad, y en un matiz que quizá pueda llamarse la música de las proporciones. La obra arquitectónica principal es el templo, la arquitectura religiosa. –Pabellones, columnas, puentes, entradas, gimnasios, etc. son formas particulares para un fin determinado. Pero la construcción principal es el templo. En los griegos es éste, y los pabellones, sobre todo como algo público, los que [forman junto con los templos] la obra principal. Las viviendas griegas, por el contrario, eran de poca importancia; los romanos emplearon más lujo en sus viviendas privadas²⁷¹.

Esta segunda forma de *la arquitectura* es, sin duda, paralelo al *arte* clásico, es decir, aunque en el mundo griego nuestro autor desarrolló a la *escultura* como la forma en que mejor se podía presentar sensiblemente el *ideal* de la época de la Atenas de Pericles; sin duda durante este periodo de desarrollo del espíritu también hubo manifestaciones arquitectónicas mismas que, al igual que el *arte* escultórico, debían presentarnos el *ideal* del mundo ético griego.

A nuestro juicio, lo primero que resulta relevante es que Hegel no llama propiamente *arquitectura* a esta segunda forma del primer arte particular, sino, que la nombra *klassische Baukunst* que literalmente significa *el arte de la construcción*. Esta sutileza nos parece de gran importancia porque permite identificar a la *arquitectura*, con las obras simbólicas que realizó el *maestro artesano* en Egipto y ahora, en la época clásica, los trabajos arquitectónicos son considerados una creación artística, la cual, es una obra que es producto de la *acción* del *artista* que, como sabemos, es un sujeto consciente de que su actuar presenta el *ideal* del *mundo ético*, es decir la unidad de la *ley divina* y la *ley humana* por lo que, es una obra con la que cualquier individuo integrante de la comunidad griega se podría reconocer en dicha obra absolutamente. Por esta razón nos parece afortunada la distinción que hace Hegel nombrando *klassische Baukunst* para esta segunda forma de la *arquitectura*, pues ahora las

²⁷¹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §311; 393.

construcciones griegas tienen la función de crear espacios espirituales que se identifiquen plenamente con el relato ético de la comunidad griega, a este respecto Kaminsky nos dice:

Así, la arquitectura pasa de una etapa en la que los dispositivos simbólicos anulan cualquier otra consideración a una etapa en la que la necesidad básica de crear viviendas sólidas y útiles es de suma importancia. Sin embargo, no debemos pensar que este nuevo cambio elimina la necesidad de un efecto estético. Aún se requieren simetría, proporción y atractivo estético. Un edificio no debe estar construido de tal manera que parezca trivializar o vulgarizar sus objetos de divinidad. La arquitectura que aparece en la época griega, la época clásica, combina mejor el funcionalismo pragmático con la dignidad estética²⁷².

Las palabras de Kaminsky nos ayudan a profundizar en el desarrollo que Hegel hace del *klassische Baukunst*, pues nos dice que éste no solo tiene como finalidad presentar sensiblemente el *ideal* de forma bella, sino que, tiene funciones utilitarias pues de lo que se trata es de crear bellas construcciones que sirvan como hogar, templo o algún tipo de lugar para que los hombres se reúnan. Por lo anterior el *klassische Baukunst* generó un desarrollo amplio de la columna como recurso arquitectónico, lo cual, se debe a que es éste el principio para poder sostener un techo que pudiera servir para los fines religiosos y humanos propios de la cultura griega. Es importante decir que Hegel considera importante el hecho de que para los griegos no es importante construir obras arquitectónicas completamente cerradas, pues solo es necesario un techo para poder reconocerse como miembro de la comunidad griega al ver en ellos mismos a los dioses del Olimpo.

El desarrollo que hicieron los griegos de las *columnas* Hegel lo clasifica en función de la precisión matemática²⁷³ que se necesitó para lograr su construcción, así como en la cantidad de adornos mismos que determinan el esplendor de las mismas. Así nuestro autor nos dice que los tipos de columna griega son: dórica, jónica y corintia. La primera es la más simple y construida principalmente en madera, la segunda es la que Hegel considera más

²⁷²Kaminsky, *Hegel on Art*, 54, (traducción propia).

²⁷³ En la *Estética* de Hotho el desarrollo de la arquitectura clásica es mucho más extenso que el que presenta Kehler en su *Filosofía del Arte*; a nuestro juicio el aspecto que más desarrolla Hotho en la *arquitectura* clásica es la presencia del conocimiento matemático para poder lograr las obras arquitectónicas. Sirvan las siguientes líneas como muestra de lo anterior: “Lo que la columna aguanta es la *viga* colocada sobre ella. La primera relación que se hace notar en este aspecto, es la disposición en ángulo recto; porque un terreno nivelado es, según la ley de la gravedad, el único sólido y conveniente, y el ángulo recto el único que garantiza la solidez. Los ángulos agudos u oblicuos, por el contrario, son indeterminados, y en sus medidas variables y accidentales” (G. Hegel, *Estética* 2008, 435-436).

esbelta y elegante y la tercera es la corintia, caracterizada por ser la más esplendorosa de las tres²⁷⁴.

Es de esta forma como Hegel termina su exposición del *klassische Baukunst* e inicia el desarrollo de la tercera y última forma de la *architectura* misma que denomina *la arquitectura romántica (die romantische Baukunst)*, el cual como vemos, también es llamado el *arte de construcción* como sucedió en el periodo clásico de la *architectura*. En esta ocasión el nombre de *romantische Baukunst* se debe a que en primer lugar se tiene en mente la *acción* bella que llevó a cabo el *artista* griego al presentarnos sensiblemente el ideal ético del mundo griego. Además, en este momento lo que se quiere es crear espacios arquitectónicos que propicien la interioridad espiritual del individuo cristiano; Hegel define este *arte de la construcción* de la siguiente manera:

Pertenece a ésta la arquitectura gótica, que ha recibido su nombre de un modo enteramente contingente. Es la arquitectura propiamente germánica, propiamente cristiana (...) tiene como fundamento la casa enteramente cerrada. En la cristiandad, el espíritu del hombre se recluye en sí mismo; al recoger su ánimo para la devoción, se aleja del mundo exterior. Así, la iglesia gótica es enteramente cerrada, debe congregarse a la comunidad cristiana en un punto. Por eso desaparecen los pórticos abiertos que encontrábamos en los templos griegos; se trata de una clausura espacial. La impresión de un edificio gótico es la de calma sagrada, de olvido de naturaleza exterior, de grandeza y sublimidad. El recinto entero se hace por y para el hombre²⁷⁵.

Como podemos observar en el *romantische Baukunst* la prioridad es construir un espacio arquitectónico que sirva como un lugar que ayude a los miembros de la comunidad cristiana a encontrar la solemnidad que su subjetividad requiere para saberse amado por el Dios cristiano. Es por esta razón que las catedrales góticas son completamente cerradas, lo cual, invita a los hombres a abandonar cualquier contacto con la exterioridad y concentrarse en su interioridad espiritual.

Hegel nos explica que en el *romantische Baukunst* el elemento de las columnas sigue presente, pero en esta ocasión las encontramos en los adentros de la catedral gótica para que además de sustentar los techos y la estructura en general; se cree una bóveda arquitectónica que se asemeje a las formas que logran los árboles en conjuntos con sus ramas; esto como si

²⁷⁴Cfr. Hegel, *Filosofía del arte o Estética*.

²⁷⁵Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §317-318; 401.

un ambiente natural, espiritualmente presentado, arropara a los asistentes a la catedral para prepararlos para experiencia sublime que provoca reconocerse en comunión con el Dios cristiano, a este respecto Lydia Moland nos dice:

Los interiores góticos también encarnan la reunión del cristianismo de lo humano y lo divino al exhibir “una reconciliación de las diferencias en una sola unidad que se ha vuelto inherentemente concreta” (Ä: II, 335/687). No tienen una forma uniforme, sino una mezcla de diferentes longitudes, anchos y alturas. La disposición interior de la catedral gótica también une diferencias tanto funcionales como estéticas entre el presbiterio, el crucero y la nave. El altar mayor es visible desde todos los ángulos y distinto de las otras áreas; el frente bautismal y las capillas privadas también son espacial y funcionalmente distintas²⁷⁶.

Con respecto a la belleza del *romantische Baukunst* nuestro autor nos dice que esta se encuentra presente de forma indirecta, ya que, esta cualidad no es propia de esta forma de la *arquitectura*, sin embargo, la belleza de la *arquitectura* romántica la podemos encontrar en diversos adornos que, de manera accesoria, se encuentran presentes en estas construcciones.

La segunda *arte* particular que Hegel desarrollo en la *parte especial* de su *Estética*, es la *escultura* (*Skulptur*), la cual, como ya hemos dicho es la forma artística más representativa del arte clásico puesto que, presenta la absoluta unidad del *mundo ético* griego; es así por lo que nuestro autor define a *escultura* de la siguiente forma:

Éste constituye sobre todo el centro del arte clásico. Si quiere entenderse el arte griego en sus poemas, discursos o dramas, si quiere entenderse a los filósofos griegos, entonces es conveniente partir de la concepción de sus imágenes escultóricas, en cuyas maravillas se encuentra incluido todo eso. Según su determinación, la escultura tiene por contenido el ideal mismo; el dios ha de ser expuesto de un modo sensible, exterior, y éste debe estar enteramente determinado y replegado en lo interno, en lo espiritual. Pero el espíritu no puede representarse en ninguna otra figura que en la humana, la única en la que el espíritu esta presente de modo exterior. Ello supone, imitación de la naturaleza, pues ésta misma ha tomado contingente la figura humana vivienda para lo espiritual²⁷⁷.

Como podemos apreciar en las líneas anteriores la *escultura* es para nuestro autor el *arte* más representativo de la cultura griega puesto que, presenta de manera sensiblemente la totalidad del *ideal* que constituye a la comunidad griega, con lo que los griegos pueden

²⁷⁶Moland, *Hegel's Aesthetics*, 169, (traducción propia).

²⁷⁷Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §322; 405.

autoreconocerse completamente con las obras escultóricas propias de este periodo de la historia del espíritu. Uno de los elementos fundamentales de esta segunda *arte* particular es la figura humana, la cual, permite representar el *mundo ético* a cabalidad puesto que, solo por medio de esta figura se puede presentar sensiblemente (*Darstellung*) la representación (*Vorstellung*) que el mundo griego tenía de sus dioses, ya que, los hombres se pueden reconocer en la obra gracias a que los dioses han adquirido una forma espiritual misma que ha sido perfectamente tallada en piedra gracias a la *acción* que solo el *artista* lleva a cabo, la cual, debido a que logra presentarnos la completa unidad del *mundo ético* puede ser considerada como bella de manera plena.

Otro elemento fundamental de este *arte* es la falta de movimiento que las esculturas nos presentan, es decir, todas las acciones de los dioses mismas que, son presentadas en piedra, solo pueden ser apreciadas a través del único momento que la obra tiene. Para nuestro autor, esta característica hace que *la escultura* griega nos proporcione una sensación de calma al mismo tiempo que nos pone frente a lo sublime, ya que, nos pone delante de las acciones que son llevadas a cabo por los dioses griegos. Es debido a este elemento escultórico que Hegel observa que en la *escultura* solo cuenta con materialidad, lo cual, solo puede ser observada por medio de categorías espaciales, es decir, a esta segunda forma particular del *arte* no se le puede atribuir ni entender en el tiempo puesto que, la acción que nos presenta simplemente no la tiene, Hegel nos dice:

Esta calma autónoma, la clausura del dios en sí, es la determinación esencial de las obras escultóricas. Actos, acciones y sentimientos están proscritos en ella, así como también todo lo no perteneciente a lo bello, todas las pasiones, la cólera, la arrogancia, la ira. La divinidad debe aparecer en su pureza para sí (...) La materialidad [de la escultura] es enteramente abstracta, para ejecutar la exposición dispone sólo de determinaciones de espacialidad. La escultura se atiene únicamente a la forma, a lo material físico, y excluye completamente los colores; en conjunto es por eso por lo que la imagen escultórica es monocroma, y constituye ésta una determinación fundamental²⁷⁸.

Al igual que en la *arquitectura*, nuestro autor nos dice que *la escultura* ha sido cultivada a lo largo de todas las *formas del arte* por lo que, aunque es el *arte* emblemático del periodo clásico, también se pueden encontrar obras escultóricas en los otros dos momentos que

²⁷⁸Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §423; 407.

constituyen el desarrollo artístico, es decir, también existen esculturas simbólicas y románticas. Lo anterior es la razón por la cual, a lo largo del fenómeno del espíritu se pueden encontrar esculturas de diferentes materiales mismos que van desde la madera hasta el mármol; también podemos encontrar diferentes proporciones como las colosales esfinges egipcias hasta la perfecta proporción humana presentada por los griegos; mientras que la escultura cristiana pretenderá presentarnos la trascendencia de la vida eterna. Todo lo anterior, siempre presentado la quietud de la exterioridad de las acciones de los dioses.

En este punto de la exposición de Hegel, nuestro autor inicia a exponernos el primer elemento que él observa en la *escultura* como forma particular del *arte*; mismo que denomina *la vestimenta*, en la cual, encuentra que es el elemento que impide que el cuerpo humano aparezca desnudo. Nuestro autor nos explica que en la escultura griega la mayoría de las obras nos presentan las acciones de los dioses con el cuerpo desnudo, ya que, el cuerpo desnudo es símbolo de la más inmediata naturaleza y, precisamente, el mostrarlo de forma desnuda presenta el aspecto espiritual de la naturaleza humana, es decir, mostrar las acciones de los dioses con la perfección del cuerpo desnudo de los hombres logra mostrar la unidad ética del mundo griego; esto al unir el mundo humano en su más inmediata exterioridad con el relato del actuar de los dioses griegos, esto gracias a la *acción* creadora del *artista*; a este respecto Kaminsky nos dice:

Es cierto que las estatuas griegas suelen estar desnudas. Sin embargo, la desnudez se encuentra generalmente en jóvenes, niños, luchadores, faunos, sátiros y otros seres espirituales menores. Cupido, por ejemplo, se muestra desnudo porque representa la inocencia juvenil. La desnudez también se encuentra donde el esfuerzo de un hijo es físico, como en los cuerpos de Perseo, Hércules, Teseo y Jason. Por otro lado, donde el escultor trata con los más altos valores espirituales del ser humano, coloca cortinas sobre las partes íntimas. De este modo se visten Palas, Juno, Vesta, Diana, Ceres y las Musas, cuya seriedad y dignidad se enfatizan²⁷⁹.

Algo que puntualiza Hegel sobre la *vestimenta*, es que, es un elemento que nos permite saber perfectamente a qué época pertenece una *escultura* con respecto a otra, es decir, aunque el mismo dios sea presentado en forma escultórica; Zeus por ejemplo, la vestimenta con la que se le presente, misma que es tallada en el material elegido, nunca podrá ser la misma si dicha obra fue elaborada en la época clásica o en la romántica. Así mismo, nuestro autor afirma

²⁷⁹Kaminsky, *Hegel on Art*, 78, (traducción propia).

que la vestimenta a final de cuentas provoca que se pierda la belleza de la espiritualidad de la naturaleza humana tallada en el material puesto que, se pierden la forma propia del cuerpo humano, es decir, se pierde un elemento de la libre espiritualidad que presenta el *artista* cuando en su obra presenta la perfección de la desnudez del cuerpo humano.

El segundo momento que nuestro autor desarrolla en *la escultura* es la *idealidad e individualidad (Idealität und Individualität)*, en el que nos dice que existen formas dentro de la *escultura* que nos permiten percibir sensiblemente el *ideal* de la comunidad en mayor medida con respecto de otras; es decir, la forma más perfecta es aquella que nos permita percibir de manera completa el *mundo ético* griego; el ejemplo que nuestro autor nos pone son las obras de Fidias, ya que, nos explica que este *artista* logró hacer de sus obras un todo donde cada una de las partes se corresponde entre sí, lo cual, nos permite que podamos entender la finalidad que tenía este escultor al llevar a cabo su acción, mismo que consistía en mostrarnos la cotidianidad con la que los griegos actuaban según la eticidad de su época. Este elemento de las obras de Fidias, a decir de Hegel, nos permite observar una cierta secuencia, incluso movimiento en la obra escultórica, independientemente de que, como sabemos, lo estático es un elemento inherente a la obra escultórica.

Con respecto a la belleza que podemos encontrar en la escultura griega nuestro autor nos dice:

En la escultura tenemos ante nosotros lo bello ideal de la figura humana. Es esencialmente individualidad, y poseemos con ello un círculo de configuraciones. Supone una abstracción vacía decir que una estatua enteramente lo ideal. En general, hallamos este círculo de distintos caracteres en los dioses griegos. Estas figuras se diferencian explícitamente unas de otras, en parte a través de los atributos, en parte mediante determinaciones positivas; por ejemplo, aparecen peculiaridades en la exposición del cabello en Júpiter y Apolo. A Hércules se le reconoce a menudo en una de sus orejas, aplastadas en la lucha. Pero las diferencias principales no radican en lo que se dirige hacia fuera, sino en la construcción del cuerpo²⁸⁰.

Si recordamos cuando Hegel nos expuso la *forma clásica del arte*, nos afirmó que la *escultura* es el *arte* bello pues es el único que puede mostrarnos la perfecta unidad entre contenido y forma del *ideal* que constituye a la comunidad griega, esto gracias a la perfección de la técnica que el *artista* nos ofrece en el momento de llevar a cabo su *acción*. Ahora Hegel nos

²⁸⁰Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §331; 417.

dice que el *ideal* de belleza griego no se observa en una sola obra, es decir, no podemos dar un ejemplo de una *escultura* griega que agote la totalidad del ideal ético griego, sin embargo, lo que sí no es posible es analizar ciertos elementos de todas o de la mayoría de las esculturas griegas, para que en conjunto nos sea viable percibir sensiblemente el *ideal* griego; de otra forma podemos decir que en la “Atenea Varvakeion” de Fidias cabe la posibilidad de centrarnos en la vestimenta que presenta la diosa, mientras que en el “Doríforo” de Policleto apreciamos la perfección de la musculatura humana; así como del “Discóbolo” de Mirón de Eléuteras podremos apreciar la perfección de las poses humanas mismas que, nos sugieren movimiento aún cuando, la *escultura* carece de él; es así como de manera inductiva observamos la universalidad del *ideal* griego de belleza que se encuentra en la *escultura*²⁸¹. A este respecto Lydia Moland nos dice:

Pero en su apogeo, la escultura cumple fácilmente con los criterios idealistas de Hegel al mostrar cómo ella misma permite que la Idea parezca tener sentido. La escultura muestra cómo ella misma permite que la Idea parezca tener sentido. La escultura muestra la identidad de la identidad y la diferencia al mostrar la completa interpenetración de lo espiritual y lo físico. También muestra lo divino en forma humana (...) la escultura nos lleva a considerar la capacidad reflexiva necesaria para reconocer la forma. Al capturar tan perfectamente la carne viva, desafía nuestra comprensión de la materia inorgánica y, al crear a partir de material inorgánico la apariencia de nuestra propia carne y sangre, hace que nuestra encarnación nos extrañe (...) Al representarnos el milagro de los nuestros encarnación espiritual, la escultura asegura su valor incluso cuando es trascendida por más artes interiores ²⁸².

El último momento que nuestro autor analiza de la *escultura* es el que denomina *el perfil griego (das griechische Profil)*, el cual, habla del *ideal* de la figura humana mismo que, Hegel explica de manera general en la presentación de la nariz y boca humanas con la peculiaridad de utilizar la mayor cantidad posible de líneas rectas; dicho elemento puede ser identificado y apreciado a cabalidad en las esculturas griegas. Aunque nuestro autor deja abierta la discusión de si las líneas rectas son una característica propia del pueblo griego desde el punto de vista fisiológico o si mejor dicho, es solo un forma cultural de representar la figura humana; Hegel afirma que la presentación del perfil es un elemento crucial en la obra bella

²⁸¹Es inevitable pensar que Hegel en este punto sigue muy de cerca los estudios comparativos y taxonomías que Winckelmann hace de la escultura griega. Cfr. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*.

²⁸²Moland, *Hegel's Aesthetics*, 193-194, (traducción propia).

puesto que, es este rasgo el que nos permite identificar la espiritualidad de la obra ya que es precisamente en la boca y nariz donde podemos diferenciar a los hombres de los animales; lo anterior es afirmado por nuestro autor al hacer una analogía con las esculturas simbólicas donde la presencia de rostros de animales requerían de trazos mucho más toscos para representar la nariz y la boca, incluso en muchos casos estos elementos no se encuentran presentes. Así, la presentación del rostro es crucial para tomar conciencia de los elementos espirituales de la obra puesto que, el rostro humano constituido principalmente por las líneas rectas de la nariz y la boca, no solo nos permiten observar el rostro de un hombre, sino, presenciar la expresión de los hombres, elemento que nos permite ponernos frente al alma humana.

Como corolario de su exposición sobre la *escultura*, Hegel nos explica que esta forma particular del *arte* es muy común como adorno de los templos, ya que, con este recurso artístico los griegos hicieron un seguimiento en piedra de diversas acciones de los dioses del olimpo. Por último, nuestro autor le da un lugar en la *escultura* a la *numismática*, ya que, sus grabados tienen características similares a las cualidades generales de este *arte*, por lo que, la elaboración de las monedas griegas son una *acción* que presenta el *ideal* ético del periodo clásico del *arte*.

El tercer arte particular que Hegel desarrolla en su *Estética es la pintura (Malerei)*, misma que define de la siguiente manera:

El abandono del carácter autónomo de la figura [propio] de la imagen escultórica, para salir a la particularidad y multiplicidad de la existencia es el objeto de la pintura. La obra escultórica es la calma eterna consigo misma, la mas profunda interioridad de la esencia. En la pintura, el sujeto aparece ya actuando, incluye fin interior e intereses, dándose una escisión con su interioridad. El contenido [de la pintura] es contenido de la interioridad, pero al mismo tiempo de la particularidad, de la aparición fenoménica de lo interno. De este modo, si nos atenemos al centro donde tiene su lugar, la pintura es el arte cristiano. Con ello no quiere decirse que los antiguos no hayan pintado también o que no hayan llegado también en este arte a la suprema perfección (...) La pintura ha realizado su aplicación más conforme a un fin dentro del principio de la religión cristiana²⁸³.

Como pudimos notar en la cita anterior, Hegel acepta que la *pintura* ha alcanzado su máximo desarrollo en el cristianismo, esto gracias a la capacidad que tiene este *arte* de presentarnos

²⁸³Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §341; 427.

la interioridad de los individuos, sin embargo, acepta que la *pintura* ha existido en las otras formas artísticas, lo cual, es para nosotros de suma importancia, ya que, una vez más encontramos la flexibilidad taxonómica que nos permite afirmar que la sistematicidad de la filosofía hegeliana nunca está por encima del fenómeno del espíritu con lo que, pensamos que el “fin del arte” no tiene argumentos sólidos para sustentarse dentro de la filosofía hegeliana.

De esta forma, la *pintura* es para Hegel el *arte* particular propia del cristianismo, ya que, en ella podemos presentar la interioridad (*Vorstellung*) del espíritu del individuo que lleva a cabo la *acción* pictórica. La idea en la mente que presenta *la pintura* solo puede adquirir realidad efectiva (*Darstellung*) gracias a la *manera* en que el *artista* manipula los materiales y los colores para plasmar una *acción* misma que, pertenece a la espiritualidad del relato cristiano, donde solo basta una narración para que todos nos reconozcamos como miembros de esta comunidad.

El que *la pintura* nos presente la interioridad de los individuos que se reconocen como cristianos, hace que este *arte* sea una forma del espíritu que trabaja a cabalidad las particularidades, es decir, el *artista* no presentará el ideal universal del *mundo ético* por ejemplo; sino que lo que nos presentará será la manera en que su libertad particular entiende el relato cristiano lo que nos pone ante un *arte* que juega con las apariencias, es decir, el artista pictórico que conoce el relato cristiano, nos muestra por medio de los materiales propios de la *pintura*, la forma en como él, desde su individualidad, le es la mejor manera de plasmar una *acción* que represente el *ideal* cristiano, lo cual constituye una apariencia ya que solo es capaz de presentarnos solo una faceta de la totalidad de una *acción*. Es así como para Hegel el *color* se justifica dentro de la obra pictórica, porque solo el *artista* que intenta plasmar su individualidad en su obra, es capaz de presentarnos en diferentes colores su forma particular de reconocerse dentro del relato cristiano; esto sin duda es muy diferente a lo que sucedía en la *escultura* ya que en ella, lo que se deseaba era mostrar el universal del *ideal* griego y por esta razón todas las obras son monocromáticas, es decir, crear las obras escultóricas en un solo color es una forma de sugerir que el *ideal* ético asimilado por los integrantes de la cultura griega. De manera diferente, la existencia de colores en las obras pictóricas hace que aparezcan dos elementos fundamentales mismos que son el *espacio* y la *luz*. El primero es analizado por Hegel siempre en solo dos planos lo que hace que el uso de

colores sea apropiado para desarrollar esta forma particular del *arte*. El segundo nos pone frente a la posibilidad física de apreciar estos colores que nos permiten crear un espacio donde el *artista* nos presenta una forma muy particular de representar el relato cristiano (G. Hegel, *Filosofía del arte o Estética* 2006). Lydia Moland nos dice a este respecto:

Hegel piensa que el mensaje del cristianismo permanece dormido en la propia esencia de la pintura (...) La pintura física bidimensional, en resumen, no es en un sentido importante la imagen tridimensional que vemos. Al mostrar la degradación de la realidad física, la pintura evoca el retiro de lo espiritual fuera de lo físico, mostrando su ausencia. La pintura encarna, por así decirlo, la desaparición del espíritu del mundo exterior. Nos permite experimentar sensualmente el reemplazo de la interpenetración de lo espiritual y la naturaleza de los dioses griegos con la afirmación del cristianismo de que lo espiritual está dentro, mostrando “la vida interior del espíritu que se asume como interior en el espejo de la exterioridad” (Ä: III , 22-23 / 801-802). La pintura encarna así físicamente la renuncia del cristianismo al mundo. La afirmación de Hegel de que esta interioridad es única o se originó con el cristianismo es, en el mejor de los casos, tendenciosa (Moland 2019, 200-201).

Hegel en su desarrollo de la *pintura* como el tercer *arte* particular, propone que el primer momento de éste es el *contenido de la pintura* (*Der Inhalt der Malerei*), el cual, dependerá del lugar donde se encuentre el cuadro pictórico, es decir, *la pintura* se presenta, principalmente, en un lienzo o en un cuadro los cuales son colocados en un *espacio* arquitectónico y dependiendo las características o finalidades de este último, podremos determinar el *contenido de la pintura*, es decir, dentro de una catedral gótica, por ejemplo, se espera ver pinturas cuyo contenido sea la pasión o la vida de Cristo. Lo anterior es explicado por nuestro autor, a partir, de la *pintura* holandesa donde el tema principal era la vida y las acciones de Cristo; y por esta razón eran colocadas en las iglesias para su adorno y ambientación.

Otro elemento del *contenido de la pintura* es el mundo espiritual que emana del relato cristiano, es decir, lo que se quiere presentar son las diversas acciones que llevó a cabo Jesús de Nazaret, el cual, los cristianos consideran el Dios que se encarnó hombre y con el que todos los integrantes de esta comunidad se auto-reconocen inmediatamente por este mismo hecho. En este punto es necesario puntualizar que en la *pintura* no solo se pretende presentar expresiones y momentos aislados de la vida de Cristo, sino, que por medio de los materiales pictóricos se quiere presentar la totalidad de las acciones que llevó a cabo el Dios cristiano y

gracias al uso que el *artista* hace de la amplia gama de colores es posible presentar dichas acciones al mismo tiempo que, podemos apreciar la forma en que el pintor le otorga realidad afectiva a su interioridad, es decir, en un *pintura* podemos ver la lectura individual que hace el *artista* de las acciones de Cristo al mismo tiempo que, podemos observar las acciones (*Darstellung*) que constituyen la espiritualidad propia del cristianismo. Sobre el *contenido de la pintura*, Hegel nos dice:

Su carácter fundamental es lo subjetivo llevado a la aparición fenoménica, a sentimiento para el alma, mostrándose ésta no tanto libre como liberada, como habiendo superado la particularidad natural, el dolor, y mostrando su alegría por proceder de la lucha y la victoria. El alma debe mostrarse habiendo alcanzado esta intimidad, este triunfo – ello es el carácter supremo, lo más ideal de la objetualidad de la pintura. El amor constituye el rasgo fundamental, el amor que ha nacido del sacrificio²⁸⁴.

Sobre este mismo momento de la *pintura*, Hegel hace la precisión que en este *arte* particular desarrollada ampliamente en el cristianismo, realmente lo importante no es presentar al Dios como sucedía con la *escultura* griega, sino, lo más conveniente para los artistas es crear cuadros cuya figura principal sea la *trinidad*, específicamente la figura del Hijo puesto que, solo a través de este personaje se puede garantizar el crear cuadros que presenten la absoluta interioridad espiritual del cristianismo puesto que, es el Hijo el Dios que se encarnó hombre y con el que los miembros de esta comunidad se pueden auto reconocer puesto que, el Hijo es el único Dios que tiene una absoluta forma espiritual, por lo que se basta a sí mismo para presentarnos el relato cristiano. Como ejemplo de lo anterior, Hegel analiza la obra pictórica de Van Eyck, y afirma que su mayor mérito es el presentarnos al Hijo en su carácter divino-humano plenamente, es decir, en su obra es claro que Jesús de Nazaret fue un hombre que también gozaba de la gracia divina; lo anterior se puede apreciar ya que este *artista* nos presenta a Cristo como hombre pero ajeno de cualquier afección del mundo natural, lo cual, quiere dejar claro en su obra por medio del uso de algunos colores específicos que permiten dotar al Hijo de sus tan particulares características.

Nuestro autor habla de algunos otros temas que constituyen el *contenido de la pintura*, primero nos habla de la figura de la Virgen María, la cual, nos presenta el *ideal* del amor materno mismo que, representa una interioridad que se puede olvidar absolutamente de toda

²⁸⁴Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §347; 433.

la exterioridad, por eso siempre es presentada en una completa paz y quietud abrazando siempre al Hijo como si fuera posible que nada del mundo les afectara en ese momento. En segundo lugar, también tienen un sitio las acciones de los santos, mártires y santos; los cuales sirven, como ya hemos mencionado, cuando hablamos de la *forma de arte romántica*, para ser un medio entre el mundo y la injerencia divina. Con estos últimos elementos del *contenido de la pintura*, nuestro autor puntualiza la relación presente en este *arte* entre el *ideal* y el *retrato* y afirma que, es esencial que el primero sea presentado por el segundo, es decir, que el pintor siempre debe retratar a la Virgen, santos y mártires en su forma humana; pero al mismo tiempo la *acción* del artista debe de dejar claro su relación directa con la interioridad del relato cristiano.

El segundo momento que Hegel desarrolla para la *pintura* es la *composición* (*die Komposition*), la cual, consiste en incluir en la obra pictórica toda aquella multiplicidad que se encuentra alrededor de la *acción* que se presenta en el cuadro. Como ya hemos dicho, *la pintura* solo puede mostrarnos un solo momento de alguna *acción* de Cristo misma que, en todo momento solo nos es posible apreciar por medio de la individualidad del *artista* y por este motivo es que, *la composición*, es decir, todos los momentos contiguos a la *acción* presentada en el cuadro; sirve para comprender de mejor manera la totalidad de la *acción* que, de forma particular, es presentada por el pintor en su obra. En otras palabras la *composición* es la forma en como la *pintura* intenta presentarnos la totalidad de la *acción* que se ha elegido para mostrar la interioridad de la narración cristiana, es decir, aunque el contenido principal de algún cuadro sea el momento particular de la crucifixión de Cristo; la función de la *composición* es permitirnos comprender la totalidad de dicha *acción*, es decir, entender las razones por las que se llevó a cabo dicha *acción* y las implicaciones futuras de la misma; a este respecto Lydia Moland nos dice:

Dado que la *pintura* sólo puede retratar realmente un único momento, la situación debe retratarse en su “Bloom”, o el momento exacto en el que se concreta: el momento de la victoria en la batalla, por ejemplo. La capacidad de la *pintura* para incluir una amplia variedad de objetos significa que puede desarrollar una “gran variedad de detalles incluso accidentales”, lo que nos permite una visión de “personas particulares en todos los accidentes de su carácter particular” (Ä: III, 100 / 863-864). Su enfoque en la emoción subjetiva profunda significa que los cuerpos feos pueden ser tolerados en la *pintura* en una guerra que no podrían ser en la

escultura. La capacidad de la pintura para mostrar el rango de la humanidad es especialmente obvia cuando consideramos los retratos²⁸⁵.

Un elemento importante de *la composición* es que en ella existe diversos *motivos*, que no son otra cosa que elementos que el pintor incluye en su obra para poder mostrarnos el *carácter* espiritual de la *acción* que nos está presentando. Así en un retrato, por ejemplo, la *vestimenta* es un *motivo* dentro de la composición del cuadro que nos permite comprender muchos aspectos de la *acción* que el pintor nos presenta como, por ejemplo, la *situación*, su estatus social, el periodo histórico etc. Así, los *motivos* son para Hegel un elemento pictórico que nos permite acercarnos a la totalidad de la *acción* que de manera parcial nos intenta presentar *la pintura*.

Por último, nuestro autor desarrolla *el Color (die Farbe)* como el tercer momento de *la pintura* mismo que define de la siguiente forma:

El pintor debe saber pintar; meros esbozos y dibujos son más fáciles de realizar. Supone un fenómeno peculiar que los venecianos y los neerlandeses hayan sido los mejores coloristas, habitando ambas tierras bajas, pantanosas. El esplendor y belleza de sus colores supera ampliamente a los [de la] escuela italiana. En los colores hay que señalar la oposición entre lo claro y lo oscuro. Cuando el color solo es uno, el efecto únicamente puede producirse mediante el claroscuro²⁸⁶.

Para nuestro autor la importancia principal del *color* como elemento pictórico es que gracias a él podemos apreciar la forma de ver el mundo (*Vorstellung*) de cada uno de los diferentes pintores, ya que, aunque varios presentaran la misma *acción* en su obra (*Darstellung*) cada uno de ellos lo haría con una variedad diferente de colores, lo cual, nos habla de la forma en que ellos leen el relato cristiano desde su muy particular individualidad. Por lo anterior, Hegel piensa que es muy importante *la iluminación* de cada una de las obras pictóricas, ya que, es esta la que determinará la identidad cromática del pintor que nos presenta su obra, esto se debe a que solo mediante *la iluminación* podemos escapar de la monotonía que nos ofrece la obscuridad o la completa claridad.

El uso del *color* con finalidades pictóricas solo puede lograrse mediante el uso de pigmentos, mismos que constan de una materialidad que nos permite tener contacto con el mundo espiritual. Es decir, por medio del material de *la pintura* el *artista* es capaz de retratar

²⁸⁵Moland, *Hegel's Aesthetics*, 213, (traducción propia).

²⁸⁶Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §353; 441.

todos los aspectos humanos de la *acción* que se quiere presentar en el cuadro. Es por lo anterior que, para nuestro autor el mayor reto de un *artista* pictórico es pintar la piel humana, ya que, lograr el color adecuado que retrate la absoluta humanidad del personaje pintado solo puede ser posible si el material pictórico (los pigmentos) son presentados por el *artista* con absoluta libertad, esto con la finalidad de que lo material se convierta en espiritual al ser el medio por el cual el *artista* nos presenta una *acción* con la que nosotros nos reconocemos gracias a que presenta sensiblemente la interioridad del relato religioso de la comunidad cristiana.

Después de terminar con su desarrollo de la *pintura* como *forma particular del arte*, Hegel inicia la explicación de *la música* en esta última sección de *la Estética*. *La música*, al igual que *la poesía*, son para nosotros de suma importancia ya que en ellas encontraremos el desarrollo que hace Hegel de *la ópera* como presentación artística. Dicho lo anterior, nos vemos en la necesidad de observar la siguiente dificultad: El concepto de *ópera* es desarrollado en los apuntes de Hotho en la sección de *la música*, la cual, se encuentra en la tercera sección de este texto denominado *sistema de las artes particulares*; mientras que en los apuntes de Kehler *la ópera* se encuentra en la sección de *la poesía* dentro de lo que él llama *la parte especial*. Como es de esperarse, en ambos documentos *la ópera* es desarrollada de formas y enfoques muy diferentes por lo que, hemos decidido continuar con nuestra exposición de los apuntes de Kehler misma que, centramos en el concepto de *acción* presentado en *la Fenomenología*. Haremos lo anterior hasta terminar con la exposición hegeliana de *la Estética*, lo cual, nos permitirá localizar a *la ópera* dentro de la filosofía del arte de Hegel y así podremos entender su importancia dentro del pensamiento estético de Hegel expuesto en los apuntes de Kehler. Con lo anterior, podremos conocer las características que Hegel observa en esta *forma artística* dentro del material bibliográfico que a nuestro juicio nos brinda una mayor fiabilidad sobre lo dicho por nuestro autor en su cátedra de filosofía del arte. Debemos recordar de manera breve que, los apuntes de Kehler nos brindan una mayor cercanía con la cátedra hegeliana ya que están tomados al dictado de manera directa de la palabra viva de Hegel, esto sin que haya sido incluido algún trabajo editorial que pudiera tergiversar el contenido de dichos apuntes. Es por lo anterior que, hemos hecho una exégesis exhaustiva de estos apuntes para encontrar en ellos el concepto de *ópera* y por lo que, pensamos que debemos continuar nuestro trabajo de la misma manera puesto

que, dentro de estos apuntes encontraremos, en congruencia con las características del material bibliográfico, la versión más cercana y fidedigna de lo expuesto por Hegel acerca de *la ópera*. No obstante, reconocemos la importancia histórica y bibliográfica de los apuntes de Hotho por lo que, a lo largo de nuestro desarrollo de la sección de *la música*, haremos un estudio que permita mostrar y comparar brevemente lo expuesto por Hotho sobre *la ópera* en contraposición con el trabajo de Kehler; esto con la finalidad, de que, en función de contar con ambos elementos, podamos llegar a una lectura completa de *la ópera* en el pensamiento de Hegel, además de servirnos para comprender la importancia que nuestro autor da a la *ópera* dentro de su curso de estética al considerarla la *Gesamtkunstwerk*²⁸⁷ y cómo ésta brinda un nuevo e importante argumento que discute fuertemente con la tesis del “fin del arte”.

En el mismo orden de ideas debemos decir que, el capítulo de *la música* de los apuntes de Kehler es particularmente corto en comparación con el de Hotho, pues en el caso del segundo es uno de los más extensos del texto. Lo anterior se puede deber a que, Kehler afirmaba que Hegel tenía un conocimiento musical bastante limitado, lo cual, es claro cuando nos dice: “hay que recordar que Hegel no es un entendido en música”²⁸⁸. A nuestro juicio el desacuerdo de Kehler con la teoría musical de Hegel es muy clara en sus apuntes, pues este es el único apartado donde cambia radicalmente la redacción del texto, es decir, en esta sección ya no se aprecia que Hegel sea el que esté dictando cátedra sino que, es evidente que Kehler condena a Hegel a hablar en tercera persona; como sí nuestro autor ya no fuera el protagonista de la cátedra de estética, lo cual, expresa un enojo y un gran desacuerdo de parte del alumno con el profesor. Lo anterior podría explicar la brevedad de este capítulo de dos maneras diferentes: la primera es que Kehler haya sido un docto musical o una persona que haya tenido una habilidad y formación musical privilegiada, hecho que posiblemente pudiera haber provocado la exigencia de una exposición mucho más rica por parte de Hegel en cuanto a un contenido académico referente a la teoría musical y; al no encontrar esto en la cátedra hegeliana, simplemente no tomó la misma cantidad de apuntes con respecto al resto de la obra, lo anterior asumiendo una franca apatía con respecto de la exposición hegeliana respecto de *la música* como forma particular del arte. Con respecto a esta primera posibilidad podemos decir que es muy probable que esto haya sucedido puesto que, Hegel en ningún

²⁸⁷Obra de arte total.

²⁸⁸Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §366; 455.

momento a lo largo de todo su curso de *Estética* ha mostrado interés por hacer una crítica estética exhaustiva sino que, su objetivo es presentar un curso de filosofía del arte donde se pudiera poner al *arte* como objeto de conocimiento filosófico y así poder conocer la totalidad de todas sus determinaciones a lo largo del fenómeno del espíritu; lo cual, pudo haber desilusionado a alguno de los alumnos si es que, sus intereses académicos se centraban en la teoría artística. Lo anterior, sin duda, pudo haberle sucedido a Kehler con respecto de *la música* y provocarle un cierto desinterés sobre el desarrollo musical que sostuvo Hegel a lo largo de su curso.

La segunda posibilidad, es que, en efecto Hegel haya sido una persona poco docta respecto a temas musicales, esto al grado de que, Kehler haya perdido interés por la exposición del profesor. A nuestro juicio, es imposible sostener esta segunda posibilidad puesto que biógrafos de Hegel tales como Terry Pinkard, sostienen que Hegel tuvo la oportunidad y capacidad de dar clases particulares de música: “El capitán von Steiger estaba particularmente interesado en que el joven tutor (Hegel) enseñase a sus hijos religión reformada, lenguas, historia, geografía, aritmética y música”²⁸⁹. A nuestro parecer, la afirmación de Pinkard niega la afirmación de Kehler sobre que Hegel era inculto en temas musicales puesto que, como vemos desde su juventud fue profesor de esta asignatura hecho que debió, necesariamente, dotarlo de una basta cultura en este *arte*. Por este mismo hecho, consideramos que el contenido de la sección sobre la *música* de la *Estética*, se legitima de forma inmediata, ya que, por escuetos que sean los apuntes de Kehler, el contenido de esta sección muestra un conocimiento amplio de Hegel sobre este *arte* particular.

En este mismo orden de ideas Konrad Schüttauf, afirma que Hegel tenía un amplio conocimiento teórico sobre música, el cual, se podría apreciar en su conocimiento de la obra de Mozart, Gluck y Rossini; sin que esto supusiera que Hegel tuviera un conocimiento que le permitiera hacer una crítica profunda de teoría musical que dejara satisfecho a un compositor o que el propio Hegel pudiera tocar algún instrumento con una maestría elevada²⁹⁰. Abundando en lo anterior, podemos afirmar que Hegel era un entusiasta espectador a los conciertos de *música* y *ópera* de su tiempo; al grado de que nuestro autor conocía bien

²⁸⁹Terry Pinkard, *Hegel. Una Biografía* (Madrid: Acento, 2002), 82.

²⁹⁰Cfr. Konrad Schüttauf, “Melos und Drama. Hegels Begriff der Oper” en *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, Annemarie Gethmann-Siefert y Otto Pöggeler coord. (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016), 183-194.

las obras de diferentes músicos italianos, incluso su interés por asistir a conciertos musicales lo llevó a hacer buenas amistades con diferentes músicos y cantantes de su tiempo²⁹¹.

Con respecto a la gran extensión del capítulo de *la música de la Estética* de Hotho, esto en comparación a los de Kehler, parece ser que se debe a que la *música* era de particular interés para el editor de la *Estética* de Hegel, lo cual, se puede deducir en la argumentación de la obra de Hotho titulada *Vorstudien für Leben und Kunst*²⁹², hecho que nos permite suponer que Hotho desarrolló especialmente el apartado de *la música en la Estética* debido a sus intereses teóricos particulares tanto sobre filosofía como de teoría musical.

Dicho lo anterior, encontramos que Hegel piensa que *la música* es la segunda de las artes románticas, ya que, también nos presenta la subjetividad del *ideal* cristiano solo que, a diferencia de *la pintura*, la subjetividad presentada de forma musical es totalmente invisible, Hegel nos dice:

En la música, el punto de determinación abstracto es la más abstracta interioridad pura como tal, la cual precisamente se revela como interioridad; y así esa manifestación externa no debe ser una espacialidad, pues lo espacial es el subsistir de la exterioridad. Por contra, la manifestación de la música ha de ser una manifestación de la interioridad, que no se siente sostenida por la subjetividad, sino que desaparece, se desvanece al aflorar. [Es] ser para otro, sin subsistencia para sí, donde la exterioridad es inestable. Para este arte, el elemento es [el] sonido como tal. El habla, [el sonido], es manifestación externa de la interioridad, la vibración que se revela y que, al aparecer, desaparece. Escuchando el sonido, se convierte al punto en otro interior. El sonido puede articularse, determinarse en sí de tal modo que pasa a ser habla. Es entonces expresión de determinadas representaciones (der Ton kann sich artikulieren, sich in sich so bestimmen, daß er zur Rede wird. [Er] ist dann Ausdruck bestimmter Vorstellungen), y esto supone ya una manifestación externa continua, como el campo de la música, [hasta la] poesía. [Su elemento es el] sonido que deviene habla, obteniendo esa subjetividad que llamamos palabras. [El sonido es aquí, por tanto] signo de representación ([Der Ton ist hier also] Zeichen von Vorstellungen)²⁹³.

En las líneas anteriores vemos como Hegel observa en la *música* la posibilidad de acercarnos de la mejor forma posible a la idea en la mente (*Vorstellung*) que, los individuos tienen de sí

²⁹¹Cfr. Moland, *Hegel's Aesthetics*.

²⁹²Cfr. Annemarie Gethmann-Siefert, *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels berliner Vorlesungen über Ästhetik* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016).

²⁹³Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §360; 447.

mismos y de la comunidad a la que pertenecen. Dicha individualidad puede ser conocida a través de *la música* gracias a que, ésta es de igual manera pura interioridad y por dicha razón su realidad efectiva es fugaz, es decir, la absoluta interioridad de los individuos puede ser conocida a través de *la música* gracias a que, ésta solo puede presentarse (*Darstellung*) a través de las vibraciones provocadas por un instrumento musical que produce el *sonido*, el cual, solo puede ser percibido de manera fugaz, pues el sonido tiene exterioridad solo por un instante y conecta de nuevo con la interioridad del individuo que le escucha; en otras palabras, la *acción* del músico consiste en el acto creador de componer una obra musical (*Vorstellung*), en la cual, podemos apreciar su absoluta individualidad, sin embargo, la *música* solo puede ser tal, cuando el músico interpreta efectivamente su obra a través del sonido de su obra, lo cual solo subsiste y tiene realidad efectiva en un instante (*Darstellung*), ya que, el *sonido* no tiene permanencia por sí mismo por lo que, en el momento fugaz de ser escuchado por el público o por cualquier otra individualidad, la interioridad expuesta por el músico queda en la interioridad del que escucha, creando una nueva representación (*Vorstellung*)²⁹⁴. Así mismo, *la música* puede convertirse en *voz*, lo cual, nos señala la existencia de un *lenguaje*, sin embargo, en este momento Hegel nos dice que la musicalidad de este elemento radica principalmente en el sonido instantáneo que su presentación nos provoca y no en su contenido; por lo que *la música* es principalmente la forma en que los hombres podemos compartir nuestras representaciones a través de, precisamente, una representación que constituirá una nueva dentro de la mente del que haya escuchado alguna obra musical, dicho de una manera sencilla, *la música* es la forma artística donde una representación puede ser percibida por otra representación por medio de la exterioridad fugaz del *sonido*. A este respecto el Dr. Camilo Andrés Gutiérrez Romero nos explica:

Como el sonido se precipita *en* el tiempo y con sus variaciones de magnitud ejerce su poder hasta lo más íntimo del alma, entonces, tal efectuación espiritual acontece sin escindir el

²⁹⁴ Friedrich A. Kittler haciendo un estudio de la música del grupo inglés Pink Floyd, explica de manera semejante al argumento hegeliano, la fugacidad y la interioridad que podemos encontrar en la música: “Aun cuando al final de *Brain Damage* una voz murmure <<I can't think of anything to say>>, aun cuando los libros sean irrisorios y las descripciones musicales vayan a dar detrás de luna, todavía queda algo por escribirse, simplemente porque nunca terminará de codificarse. *Brain Damage* no canta sobre el amor o cualquier otro tema; es una única y positiva retroalimentación entre el sonido y los oídos del oyente. Los sonidos anuncian lo que realizan los sonidos. Y esto supera todos los efectos que la vieja Europa esperaba del Libro de los libros o los poetas inmortales”. Friedrich A. Kittler, *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente* (México: F.C.E., 2018), 66-67.

espacio y el tiempo sino, antes bien, por unificación sensible se identifica tanto su contenido (el más puro sentimiento del corazón humano) como la pura forma de su elemento sensible (el sonido en la temporalidad). Así, en virtud de la oposición real que la constituye en cuanto tal, el fenómeno musical tiende a la desintegración en cuanto natural-sensible, pero en cuanto espiritual se interioriza en la mismidad de la conciencia que retorna superándose sobre sí misma. En consecuencia, *la música es absoluta*, porque en ella se supera la falsa oposición exterior-interior²⁹⁵.

Uno de los argumentos iniciales de Hegel acerca de *la música* es que, el *sonido* es el principio para que pueda existir esta arte particular del espíritu, ya que, es precisamente este primer elemento lo que permite la posibilidad de percibir sensiblemente el *ideal* de la época que, en este caso consiste en la absoluta interioridad del *artista (Vorstellung)*. Así el sonido es importante porque es la forma en que la *música* se hará efectivamente real, aunque, como ya mencionamos, esta exterioridad se dé de manera fugaz en un solo instante. En este mismo orden de ideas, nuestro autor nos explica que el *sonido* se convierte en *música* en el momento en que dicho sonido es dotado de espíritu gracias a que éste conecta con la interioridad del hombre que lleve a cabo la *acción* del emitir el *sonido musical*. De otra manera, para Hegel no es suficiente para que exista *la música*, el hecho de tensar una cuerda misma que, por el simple hecho de tocarla produzca un sonido; esto solo es el comienzo del fenómeno musical, ya que, para nuestro autor este *arte* particular solo se logra cuando ese primer sonido es acompañado de una *acción* del espíritu, es decir, cuando ese sonido se lleva a cabo para narrar el *ideal* de una comunidad. Lo anterior, Hegel lo explica con el ejemplo de Orfeo y nos dice que, no basta el sonido de la lira de este personaje griego para que exista *la música*, sino que, *la música* surge en el momento mismo en que Orfeo une al sonido emitido por su instrumento con su *voz*, esto con la finalidad de presentarnos (*Darstellung*) su propia representación (*Vorstellung*), misma que debe ser el *ideal* ético de los griegos²⁹⁶.

Hegel inicia el desarrollo de su teoría musical proponiendo como primer momento el *compás (Takt)*, el cual, es un el elemento que dota a *la música* de constancia esto debido a que, consiste en una repetición constante de sonidos que proponen una regularidad misma que, solo puede entenderse como una “objetividad enteramente abstracta”²⁹⁷. Nuestro autor

²⁹⁵Camilo Andrés Gutiérrez Romero, “Armonía musical y lo real en las Lecciones de Estética de Hegel” *Universitas Philosophica*, num 59, año 29 (julio-diciembre 2012): 195-210.

²⁹⁶Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §433; 519.

²⁹⁷Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §362; 449.

nos explica que el *compás* permite hacer un seguimiento y progresión cuantitativa en la *música*, lo que posibilita que exista un ritmo dentro de la ejecución musical. Una de las grandes importancias del *compás*, es que, nos permite identificar cada momento del *sonido* de manera exacta por lo que, es un elemento que para Hegel es importante ya que hace posible que un *verso* se una a la *música* y que ambos lleven un desarrollo agradable y natural, es decir, gracias al *compás* se puede decidir el momento exacto en que un elemento se puede incluir en el seguimiento musical para lograr una ejecución acertada de la obra. Este primer elemento de *la música* no solo permite unir versos con este *arte* particular, sino que, gracias a la cuantificación objetiva que realiza de los elementos musicales es posible crear sonidos de manera muy diversa y múltiple, es decir, el *compás* permite que creamos *música* con una gran diversidad de tonalidades, sonidos y ritmos.

El segundo momento de *la música* que Hegel propone es *la tonalidad* (*Tonart*) la cual funciona para crear una relación entre los sonidos desde un punto de vista cualitativo, Hegel nos dice: “(la Tonalidad está determinada por) lo agudo y lo grave tienen sus limitaciones, basadas además en relaciones de magnitud y en la ligereza de las mismas, [en su] simplicidad. Ahí está la consonancia de terceras y quintas, que constituye la armonía, la tríada; [ésta es una] disyunción del sonido en sí. [La] cuerda o columna de aire produce vibraciones”²⁹⁸. Para nuestro autor, la *tonalidad* es lo que permite que tengamos un sistema musical que nos permita identificar y usar a voluntad cada una de las notas musicales que hacen posible la creación de obras musicales. Lo anterior se debe a que cada uno los sonidos se pueden clasificar en diferentes tonos, lo cual, permite que el *artista* los pueda identificar y relacionar con total conciencia y libertad; creando así una gama infinita de diferentes armonías. Es importante decir que, para Hegel las armonías que se pueden crear gracias a la sistematización tonal de las notas no pueden separarse en ningún momento del seguimiento en el tiempo de *la música*, es decir, del *compás* mismo que, nos dice la manera en que el *sonido* se desarrolla a lo largo de la obra, el cual, se puede expresar de manera numérica ya que la vibración que produce el *sonido* es completamente cuantificable.

Continuando con su desarrollo sobre *la música*, Hegel propone como el tercer momento de *la música el instrumento* (*Instrument*), el cual, es desarrollado por nuestro autor

²⁹⁸Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §363; 451.

de manera fugaz, ya que, solo nos dice que es el medio vivo por el cual se genera un sonido. Lo anterior puede parecernos muy limitado puesto que, es evidente que un violín, por ejemplo, es un instrumento musical que no tiene vida, sin embargo nuestro autor, en el desarrollo de este momento de *la música* se refiere al carácter espiritual de este *arte*, es decir, *el instrumento* es la *acción* del hombre que es capaz de determinar y emitir un *sonido*, mismo que es identificable en un *compás* y un *tono* específico; en otras palabras *el instrumento* es el actuar mismo del hombre que exterioriza su infinita interioridad (*Vorstellung*) a través de un medio físico, con lo que es capaz de dotar de realidad efectiva (*Darstellung*) a *la música* por medio de la fugacidad externa del *sonido*.

En este momento de su desarrollo musical, Hegel habla de la *voz* humana de una manera muy importante para nuestro estudio de la *ópera*:

La voz humana es lo más excelente de todo lo que suena (*die menschliche Stimme das Trefflichste alles Tönenden*) pues contiene a los otros tipos de sonido. La voz humana es un soplo que hace vibrar la ausencia de cohesión del aire, por otra parte, es algo firme que se mueve, la cuerda vocal. Voz de pecho y voz de cabeza. Los demás instrumentos se consagran a uno de estos aspectos: viento o cuerda [– construido cada uno como] un cuerpo coherente. La voz humana reúne ambas cosas; no es únicamente esa perfección sentimental sino la perfección física, existente, [consistente en] reunir esos dos momentos²⁹⁹.

El hecho de que nuestro autor otorgue tal importancia a la *voz* humana es para nosotros muy relevante puesto que, la *voz* al ser un elemento distintivo de *la ópera* nos permite iniciar a comentar la estima que tenía Hegel por este *arte*. Dicha importancia radica principalmente, en que, la *voz* tal como Hegel la describe, es el más espiritual de los instrumentos, ya que, une la *acción* que permite que la interioridad del artista musical se exteriorice por medio de un *sonido*, con el medio físico que lo permite, con *el Instrumento* físico, que en este caso es el propio cuerpo humano el que emite el *sonido* que nos hace posible escuchar la exterioridad de la idea en la mente del *artista* musical. Así podemos apuntalar el hecho de que la *ópera* será para nuestro autor el *arte* que contendrá como uno de sus elementos fundamentales al instrumento más espiritual, el más libre, es decir a la *voz* humana.

En el cuarto momento de la música, Hegel pone a *la melodía* (*Melodie*), la cual, se caracteriza por ser “pura resonancia de la interioridad [es] el alma de la música”³⁰⁰. Con esta

²⁹⁹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §365; 453.

³⁰⁰Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §368; 455.

concepción de *la melodía* lo que pretende nuestro autor es decirnos que gracias a este momento musical somos capaces de conectar con los sentimientos de aquél que llevó a cabo la *acción* musical, es decir, en *la melodía* podemos conectar con la absoluta interioridad de la *música*, misma que está constituida no por conceptos o ideas del *artista* musical, sino, por sus más profundos y sinceros sentimientos.

Derivado de la idea que tiene Hegel de *la melodía* propone tres tipos de *música*, a saber: la primera es la *música de acompañamiento* (*die Musik begleitend*), la cual, es aquella *música* que puede ser escrita en una partitura y ser representada, Hegel define a este tipo de *arte* como la *música* simple, la que todos de alguna manera entendemos y conocemos como *música*. La importancia de la *música de acompañamiento* es que, ésta es capaz de transmitir sentimientos como alegría y tristeza, lo cual, provoca que nuestro autor la catalogue como grandiosa, esto incluso, ante la ausencia de *voz*³⁰¹.

El segundo tipo de *música* que Hegel nos propone la *música instrumental* (*die Instrumentalmusik*), la cual, es la que encuentra la perfección melódica que permite ser cantada sin que en ella se espere obtener cabalmente el sentido de aquello que se canta. Para nuestro autor este tipo de *música* es conflictiva puesto que, en la búsqueda de la perfecta *melodía* que pueda ser cantada, fuera de un contexto dramático, esta *música* pierde su capacidad de expresarnos sentimientos, ofreciéndonos en cambio solo conocimientos teóricos, los cuales son el foco de atención para aquellos que buscan la perfección melódica que ofrece este tipo de *música*, lo cual da como resultado una *música* sin gusto³⁰² y aburrida³⁰³.

El tercer momento de *la música* es para nuestro autor *el canto* (*Singen*), el cual, es fundamental para el estudio de *la ópera*, ya que, para Hegel este momento consiste en:

El alma del artista que lo ejecuta puede expresarse libremente (...) [El canto libre] despierta una satisfacción distinta al de cualquier otro instrumento. De tales cantos son capaces [las] naciones musicales. En Italia lo posee cualquier voz: entre nosotros se puede imitar, pero es

³⁰¹Cfr. Hegel, *Filosofía del arte o Estética*.

³⁰² Konrad Shüttauf en su artículo *Melos und Drama Hegels begriff der Oper*, puntualiza la importante ausencia de Beethoven en las cátedras de estética de Hegel. Aunque Shüttauf asume esta ausencia simplemente como inexplicable puesto que, se tiene claro que Hegel conoció la obra de Beethoven; nosotros nos atrevemos a afirmar que nuestro autor no gustaba de las sinfonías de este gran compositor romántico, ya que, éstas al ser *música instrumental*, no eran capaces de transmitir sentimientos por medio de sus melodías, lo cual, no agradaba a Hegel en congruencia con su desarrollo de la *música*. Cfr. Konrad, "Melos und Drama. Hegels Begriff der Oper", 183-194..

³⁰³Cfr. Hegel, *Filosofía del arte o Estética*.

algo aprendido, forzado. Que el alma esté totalmente entregada a su efusión y se deje ir en ella, es algo que por un lado requiere mayor formación [técnica], y por el otro una total carencia de reflexión³⁰⁴.

En la fugaz explicación que nos ofrece Hegel sobre el *canto* o, mejor dicho, podemos observar que nuestro autor considera a la *música* provocada por el *canto* la forma más libre en la que un *artista* puede actuar, ya que, cantar es una *acción* que une libremente la interioridad del *artista* con la exterioridad de la realidad efectiva a través del *instrumento* más espiritual, es decir, la *voz* humana. Además, se puede apreciar el gusto de Hegel por el sonido de la *voz* por encima de las notas emitidas por cualquier otro *instrumento*, lo cual, se lo podemos atribuir a que, en este caso no se necesita de un elemento o utensilio ajeno al cuerpo humano para crear las más bellas notas que permitan exteriorizar la idea en la mente del *artista* que actúa al ejecutar una obra musical.

Otro aspecto fundamental en el *canto* es que, Hegel señala que es la *música* que necesita la mayor cantidad de *formación* (*Bildung*); que como hemos mencionado en nuestro capítulo sobre la idea de *acción* en la *Fenomenología* y cuando desarrollamos la *forma romántica* del arte; ésta consiste en ser la manera en que los seres humanos nos podemos apropiarnos de las costumbres de nuestra comunidad con lo que podemos tener una conciencia plena de nosotros mismos y así realizar acciones. Debido a que es en *el canto* donde Hegel observa una mayor presencia de *Bildung* con respecto a los otros momentos musicales es posible afirmar que *el canto* es la forma de la *música* que mejor expresa de manera sensible el *ideal* de la *forma romántica* del arte, tanto por transmitir en su ejecución la belleza del romanticismo como por expresar la absoluta individualidad del *artista* que presenta la obra musical como del que la presencia.

Por último, nos parece necesario mencionar que, Hegel parece tener una notoria predilección por el *canto italiano*, el cual, consideraba superior incluso al alemán, lo anterior lo podemos afirmar debido a que Hegel menciona en repetidas ocasiones de la *Estética* a autores como Rossini, Gluck y Mozart; mientras que deja en un notorio olvido a autores de la talla de Beethoven. Además del conocimiento teórico que Hegel tenía del *canto italiano*, es bien sabido que nuestro autor gustaba de asistir a conciertos de *ópera* donde pudiera presenciar de esta tercera forma de la *música*, lo anterior es claro cuando Lydia Moland nos

³⁰⁴Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §373-374; 461.

dice: “Pero su asistencia a los conciertos era regular, y su correspondencia con su esposa indica que participó activamente en la cultura musical. Sus alumnos informaron de su perplejidad cuando Hegel, que acababa de dar una conferencia sobre el fin del arte, se apresuró a asistir a la *ópera*, especialmente si el compositor era Rossini o la soprano Anna Milder-Hauptmann”³⁰⁵. Con las líneas anteriores nos queda claro que Hegel asistía continuamente a conciertos de *música*, con un gusto especial por la *ópera* italiana, lo cual, podemos interpretar como que la *ópera* era de su agrado debido a que, contenía como uno de sus principales elementos al *canto*, siendo el *bel canto*³⁰⁶ la técnica musical más depurada, predominante y más popular en las óperas que existieron en el tiempo de Hegel mismas que, podríamos generalizar como óperas italianas³⁰⁷.

Con lo anterior, Hegel termina su desarrollo de *la música* en los apuntes Kehler, sin embargo, todavía no habla explícitamente de *ópera*, pues aunque existan elementos para suponer que lo hace, tales como, su desarrollo del *instrumento* y sobretodo su concepción del *canto*; el desarrollo de la *ópera* lo encontraremos en el último *arte* particular expuesta en la *Estética*, es decir, en el desarrollo que nuestro autor hace de la *poesía* en estos apuntes. No obstante, es en este momento de nuestro estudio, donde consideramos necesario hacer una breve comparación del contenido de lo expuesto en el apartado de *la música* en los apuntes de Kehler con la sección homónima de los apuntes de Hotho puesto que, allí encontraremos que Hegel, editado por su alumno, sitúa a la *ópera* como un momento específico desarrollo del desarrollo de *la música*.

En la *Estética* de Hotho *la música* es presentada como una *forma particular* del arte al igual que con Kehler, sin embargo, la edición del primero convirtió a esta sección en una de la más extensas de la obra; al grado que este capítulo cuenta con tres subtítulos de dimensiones bastante considerables, los cuales, podemos identificar bajo los siguientes

³⁰⁵Moland, *Hegel's Aesthetics*, 224, (traducción propia).

³⁰⁶David Puertas define al *bel canto* como: “un estilo y una manera de cantar, embelleciendo la línea vocal con ornatos, florituras y elementos diversos que se resuelven con un cantoflorido, a veces de agilidad cuando se piden tiempos acelerados. Por lo tanto, cuando hablamos de bel canto nos referimos a una manera de hacer ópera que se remonta, para entendernos, a Händel y que pasa por Mozart y toda la música italiana del siglo XVII” en: David Puertas y Jaume Radigales, *Todo lo que necesitas saber sobre ópera* (México: Ariel, 2017), 57.

³⁰⁷Daniel Snowman afirma que la obra icónica de este tipo de ópera es L’ Orfeo de Monteverdi, misma que influenció fuertemente a Rossini, Bellini, Donizetti y Mozart. Cfr. Daniel Snowman, *La ópera. Una historia social* (México: F.C.E., 2013).

nombres: *el carácter general de la música, caracteres particulares de los medios de expresión musical y relación de los medios de expresión musical con el asunto expresado*. Así, en el tercer subtítulo es donde debemos situar nuestra atención puesto que, es allí donde aparecen dos elementos de suma importancia para nuestro estudio de *la ópera*, ya que, en primer lugar aparece la forma de *arte* que Hegel denomina *la música de acompañamiento*, la cual, es la *acción* que es capaz de hacer una a la letra y a la música, esto con la finalidad de unir a la expresión verbal transmitida por la letra con una obra musical en un mismo y único momento mismo que, a través del mensaje concreto de la letra es capaz de objetivar el tema musical, esto sin que uno sea secundario al otro, es decir, en esta forma del *arte* Hegel nos propone que la interioridad musical será capaz de expresar la objetividad del mensaje que el texto de la letra contiene.

Por lo anterior, con *la música de acompañamiento* no podemos interpretar libremente el tema de la música que se presenta, ya que la obra goza de objetividad gracias al significado de las palabras que son parte de esta forma de la música³⁰⁸. Este tipo de música es importante para nosotros, ya que, incluye precisamente letra y música; elementos fundamentales en *la ópera* mismos que, al estar unidos nos permiten iniciar a identificar la objetividad de la *acción* que se pretende expresar, tanto en una obra musical como en una representación operística.

Así, de manera casi inmediata dentro de la figura de *la música de acompañamiento* de la propuesta Hotho-hegeliana encontramos una primera definición de *ópera* en la teoría estética de nuestro autor, misma que versa de la siguiente manera:

En la ópera propiamente dicha (...) presenta la acción entera desarrollada de una manera musical, somos constantemente transportados de la prosa a la región más elevada del arte, cuyo carácter conserva en todas partes la composición. Por cierto, que tiene entonces, como fondo principal, el lado íntimo de la situación, los sentimientos particulares y generales en los diversos estados, conflictos, luchas de las pasiones, y los hace resaltar de una manera justa por la expresión más perfecta de los efectos³⁰⁹.

Esta definición de *ópera* es muy importante para nuestra investigación puesto que, por principio de cuentas, es la primera vez que Hegel trata a la *ópera* como un objeto de conocimiento lo suficientemente importante como para brindarnos una definición del mismo;

³⁰⁸Cfr. Hegel, *Estética*.

³⁰⁹Hegel, *Estética*, 218-219.

además es muy importante decir que, esta primera definición de *ópera* es resultado de un desarrollo directo de esta forma del *arte* por parte de nuestro autor, es decir, aquí nuestro objeto de estudio tiene un lugar concreto dentro de la exposición sistemática de la *Estética* Hotho-hegeliana. Afirmamos lo anterior, ya que, en estos apuntes encontramos a la *ópera* perfectamente identificada en la forma artística de *la música de acompañamiento* puesto que, las presentaciones operísticas se constituyen de letra y música; además, nuestro autor la considera como la mejor expresión de un tipo de música que denomina *música dramática*, la cual, retoma la tradición dramática de la Grecia clásica y la acompaña con *música*, hecho que la dota de un nuevo alcance puesto que, nos puede hablar de una *acción* cuya objetividad la encontramos en el argumento del texto misma que, se puede apreciar de manera mucho más enfática gracias a la presencia de la *música* y a la absoluta interioridad que ésta nos presenta. Es tan clara la presencia de la *ópera* en el pensamiento hegeliano que incluso nuestro autor nos habla de algunos géneros operísticos tales como la *Grand ópera*³¹⁰, la *ópera comic*³¹¹ y la *opereta*³¹²; afirmando que las dos primeras han alcanzado un gran perfeccionamiento técnico gracias a *la formación (Bildung)* de los artistas, además de que ambas han logrado unir íntimamente la *letra* y la *música*; en cambio, dice que la opereta es un género de la *ópera* pero considerablemente inferior puesto que, no logra unir absolutamente los elementos de la letra y la música en un solo momento. Con su exposición sobre la forma operística pensamos que es claro que Hegel tiene gran admiración por esta forma artística, tanto por su presentación musical de un texto dramático, pero sobre todo por la forma depurada y complicada del canto operístico, el cual, requiere mucho tiempo y esfuerzo para perfeccionarse (*Bildung*)³¹³.

Además de la presencia dentro del planteamiento sistemático de la *ópera* en la *Estética* de Hegel es fundamental precisar que, en la definición que nuestro autor nos ofrece

³¹⁰ David Puertas afirma que es un tipo de ópera “con una monumentalidad que afecta por una parte a la duración de las óperas; y por la otra, al despliegue de las personas; y, finalmente, al volumen orquestal. La Grand ópera se desarrolló en el París de 1820 hasta principios de 1850” Puertas y Radigales, *Todo lo que necesitas saber sobre ópera*, 25.

³¹¹ David Puertas comenta que “fue originada en Nápoles en el cambio de siglo XVII al XVIII (...) tenía unas arias más sencillas con respecto a la estructura, una instrumentación menos cargada una escritura musical picante y espontánea y, sobre todo, estaba protagonizada por personajes reconocibles de las clases sociales medias o medias bajas” Puertas y Radigales, *Todo lo que necesitas saber sobre ópera*, 28.

³¹² David Puertas afirma que este género surgió de la Grand ópera, pero intentó adaptarse a las exigencias del teatro popular presentando propuestas operísticas ligeras tanto en orquestación como en argumento Hegel se refiere en este punto al (Singspiel). Cfr Puertas y Radigales, *Todo lo que necesitas saber sobre ópera*.

³¹³Cfr. Hegel, *Estética*.

de esta forma de *arte* podemos apreciar que se le considera una propuesta artística completamente musical que, aunque contenga elementos como la *letra*, el *canto* y un argumento dramático; todos éstos se nos presentan en un solo momento mismo que es completamente de naturaleza musical, por lo que, es una *acción* que cuenta con la cualidad de ser una absoluta interioridad que es capaz de encontrarse, en el momento mismo de su presentación, con otra interioridad absoluta puesto que, al final de cuentas es *música*.

Pensar a *la ópera* como *música*, tal como lo hace Hegel en estos apuntes, ha influenciado a muchos pensadores a lo largo de la historia, a nuestro parecer el más relevante es el filósofo danés Søren Kierkegaard, el cual, en voz del Esteta A, afirma que es un conocedor de estos apuntes de *Estética* de Hegel mismos que, le ayudarán para hacer un estudio de la *ópera Don Giovanni* de Mozart³¹⁴, la cual, tiene como momento cumbre el aria interpretada por el personaje de Leporello llamada “Madamina, il catalogo è questo”³¹⁵ misma que, es considerada por el Esteta A como el medio perfecto para expresar a la sensualidad como la idea perfecta³¹⁶. Sin deseos de profundizar en el magistral estudio que hace este interlocutor de Kierkegaard en *O lo uno o lo otro*, solo queremos puntualizar con gran relevancia el hecho de que, para este autor la *ópera* de Mozart es solo *música*, es decir, aunque es claro que en cualquier representación operística hay otros elementos, la grandeza de la obra de Mozart radica, principalmente en que, se presenta a nosotros a través de la *música*, al grado de que es posible no prestar atención a los demás elementos que constituyen el todo de la *ópera*. Lo anterior, guarda mucha congruencia y cercanía con la propuesta Hotho-hegeliana de *la ópera* que acabamos de desarrollar, además; tener presente este antecedente nos permite comprender porqué el Esteta A propone a *Don Giovanni* como la verdadera obra clásica ya que, es capaz de transmitirnos, por medio de la *música*, la unidad perfecta del argumento dramático de la letra que se canta y de la absoluta interioridad del artista musical; lo anterior es claro cuando el Esteta A nos dice:

Es antigua la experiencia según la cual cuesta mucho trabajo ejercitar dos sentidos a la vez, y así suele ser molesto tener que utilizar mucho la vista al mismo tiempo que se aplica el oído.

Por eso uno tiende a cerrar los ojos cuando escucha música. Esto, que en mayor o menor medida

³¹⁴ Cfr: W. A. Mozart, *Don Giovanni*, dirigido por James Levine (New York: Deutsche Gramophone, 2000).

³¹⁵ Andrés Batta la llama simplemente “el catálogo de Leporello”. Cfr. Andrés Batta la llama simplemente “el catálogo de Leporello” Andrés Batta, *Ópera. Compositores, obras, intérpretes* (China: Könemann, 2005).

³¹⁶Cfr. Søren Kierkegaard, *O lo Uno o lo Otro. Fragmentos de vida I*, Vol. 2/1 (Madrid: Trotta, 2006).

vale para toda la música, vale *sensu eminentiori* para Don Juan. La impresión se perturba tan pronto como se aplica la vista, pues la unidad dramática que se le ofrece es algo totalmente secundario e incompleto en comparación con la unidad musical que se escucha junto a ella³¹⁷.

Como podemos ver, lo desarrollado en la edición de Hotho de *la Estética* de Hegel sobre *la ópera* ha sido de gran importancia para la historia de la filosofía, no obstante, este desarrollo sufre un cambio radical en los apuntes de Kehler, mismo que, consideramos sumamente novedoso e importante para realizar una nueva lectura de la filosofía del arte de Hegel, la cual, nos permitirá entender *la Estética* y con ella al concepto de *ópera*, fuera de una sistematización casi dogmática misma que, ha condenado a muerte al arte, sino, con los elementos que Kehler nos brinda en sus apuntes podremos comprender al *arte* hegeliano desde su presentación en la realidad efectiva (*Darstellung*), hecho que, nos permitirá considerar la posibilidad de entender al fenómeno del arte, no solo desde su exposición sistemática, sino, desde el fenómeno mismo del *arte*. Para poder argumentar lo anterior, debemos terminar nuestra exegesis de los momentos del *arte* que aparecen en los apuntes de Kehler, la cual, hemos hecho en función de la idea de *acción* que Hegel expuso en *la Fenomenología*, misma que, tiene la finalidad de entender a *la ópera* hegeliana en este otro sentido.

Así pues, en los apuntes de Kehler la última forma particular de *arte* es la *poesía* (*Poesie*), la cual, es considerado por nuestro autor como el *arte* más elevado de *la forma romántica del arte*, Hegel nos dice:

El arte más perfecto, el *arte kat' exochén*, [es la poesía]. [Es] la tercera junto a las dos primeras artes que hemos atribuido a la comunidad, al ánimo, al sujeto. En la pintura, el arte es para el ojo, la música constituye el otro extremo, abstracta interioridad; también la poesía posee contenido exterior, pero no para el oído, sino [para la] representación (*Vorstellung*), y por eso [en la poesía] la interioridad está inmediatamente unificada consigo. El reino de la representación corresponde a la poesía (*das Reich der Vorstellung gehört der Poesie an*) su elemento es el más rico. El lenguaje, colección de signos de la representación, es el modo en que uno se manifiesta exteriormente; ella posee este elemento inmediatamente obediente a lo interno, creado melodiosamente³¹⁸.

³¹⁷Kierkegaard, *O lo Uno o lo Otro*, 136.

³¹⁸Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §374-375; 461.

Nuestro autor afirma que la *poesía* es el *arte* romántico más perfecto puesto que, es el que permite expresar de mejor manera la absoluta interioridad del *artista*, lo cual, logra presentar absolutamente el *ideal* del arte romántico, ya que, en este caso la interioridad del *artista* que actúa al crear la obra de *arte* adquiere realidad efectiva en unión absoluta con la propia interioridad que la creó. En otras palabras, *la poesía* no necesita un elemento externo para que adquiriera una realidad tal como sucedía con el *color* en el caso de *la pintura* y el *sonido* con *música*; aquí el material que le dará existencia a *la poesía* es la interioridad misma del *artista*, la cual, se encuentra en una unidad absoluta con su propia *acción* misma que, permitió que exista la representación poética (*Vorstellung*). Así mismo, Hegel nos dice que la perfección de la interioridad poética solo pudo darse gracias a que este *arte* cuenta como su principal elemento *al lenguaje*, el cual, es el medio ideal para dotar de objetividad a la interioridad del poeta, pues éste goza de la posibilidad de adquirir exterioridad ya que logra que podamos presenciar la interioridad del *artista* desde la unidad que ofrece esta representación, es decir, *el lenguaje* le permite saber al espectador del *arte* poético, exactamente la verdad de la interioridad del *artista* desde la interioridad misma del que presencia la obra. Gracias al *lenguaje* no necesitamos usar los sentidos como la vista o el oído para conocer la representación artística, pues por este medio podemos conocer la *acción* artística desde la interioridad misma (*Vorstellung*) de quien la presencia. Acerca de esta gran diferencia que guarda la *poesía* con respecto a las otras artes particulares Lydia Moland nos comenta: “en lugar de utilizar materiales externos como la roca, el mármol o el pigmento, o incluso sensaciones generadas externamente como el sonido, la poeta utiliza imágenes que constituyen su vida interior (...) A través de la *poesía*, es decir, el ser humano puede detenerse a considerar su propio concepto a través del palabras que ellos mismos inventan conjuntamente para significar esos conceptos”³¹⁹.

Después de hablarnos de la unidad en la representación de la *poesía*, Hegel inicia a hablarnos de lo que él llama la *determinación de la poesía*³²⁰ (*Bestimmung der Poesie*), la

³¹⁹Moland, *Hegel's Aesthetics*, 253, (traducción propia).

³²⁰ Hegel no pierde oportunidad para declarar su desacuerdo con los poetas románticos, en especial con F. Schlegel; nuestro autor al inicio de su desarrollo de la *poesía* le reprocha el hecho de nunca explicitar una definición *Poesía*. Lo anterior quizá se deba a un interés poético de Schlegel que F. Beiser nos explica de la siguiente forma: “Schlegel explora intencionalmente el estrecho significado literario de *Poesie* identificando explícitamente lo poético con el poder creativo en los seres humanos y, de hecho, con el principio productivo en la naturaleza. Es seguro que la *poesía*, en su forma literaria, fue la más alta manifestación de este poder, su producto más sutil y sofisticado; pero todavía era sólo una de sus manifestaciones. Asumir que la literatura es

cual, consiste en que el contenido de este *arte* particular es precisamente la *idea* de la comunidad, misma que ya no necesita ser presentada (*Darstellung*) ya que como hemos dicho la poesía es pura representación (*Vorstellung*) por lo que, podemos decir que es el *arte* más espiritual en cuanto que logra expresar absolutamente la libertad de las acciones de los hombres al mismo tiempo que, cada particular que aprecie *la poesía* podrá hacer una nueva representación de manera absolutamente libre, con la ventaja de que se cuenta con la objetividad del *lenguaje* mismo que, nos garantiza la presencia de la verdad de la *idea* presente en este *arte*.

Si bien es cierto que *la poesía* es pura representación, el contenido de esta *arte* se da por medio de la expresión sonora de la palabra, la cual, funge como un signo de la interioridad del poeta, misma que solo se puede entender dentro de la comunidad que es consciente de su *lenguaje*. Así, hacer un estudio del contenido poético lleva a nuestro autor a profundizar en los diferentes momentos *del lenguaje*, situando como primero al *lenguaje poético originario* (*die ursprüngliche dichterische Sprache*), el cual, es representado por las primeras obras del mundo griego, donde los trabajos de Homero nos ponen frente a un *lenguaje* que enfatiza la *acción* del habla del poeta, es decir, en este momento lo importante es la conciencia de que es el poeta el que puede hablar y gracias a esto goza de la capacidad creativa que tiene la palabra. Ese momento de la *poesía* se caracteriza por ser sencillo, es decir, no cuenta con muchos elementos literarios que requieran de demasiada formación para ser comprendidos, es decir, simplemente se entiende el *lenguaje* que es expuesto por el poeta porque éste es expuesto y entendido en el mismo lenguaje que se habla en la comunidad.

El segundo momento del *lenguaje* que nuestro autor estudia para la *poesía* es el *Lenguaje poético reflexionado* (*die Reflektierte dichterische Sprache*), el cual, parte del hecho de que el *lenguaje* es algo habitual dentro de la comunidad de donde surge y se usa esa misma habla. Esta habitualidad del *lenguaje* permite que se vaya volviendo complejo el propio *lenguaje* por lo que, surgen dentro de él otros elementos que son fruto de la propia sofisticación de la expresión, en otras palabras, estamos frente a un momento del *lenguaje*

la única forma de poesía es sencillamente confundir la parte con el todo. Schlegel explica ahora que el principio poético es activo en todas las artes, en la creación de esculturas, edificios, dramas, sinfonías y pinturas, tanto como en novelas y poemas”. Federick Beiser, *El imperativo romántico. El primer romanticismo alemán* (Madrid: Sequitur, 2018), 41.

donde éste es una *acción* cotidiana de todos los miembros de la comunidad por lo que, éste se va refinando y de manera cotidiana se usa una expresión cada vez más compleja y culta. Así ante el hecho de que en la comunidad se habla de una manera refinada, la *acción* del poeta cobra un nuevo reto el cual consiste, en palabras de Hegel en lo siguiente:

El lenguaje del poeta debe revelar que las cosas no se entienden como en el habla corriente, [en la] contingencia de la ocurrencia, [de] la representación, las pasiones, necesidades, etc., sino que en la obra del arte [deben] aparecer plenamente intención, trabajo, discernimiento; tal creación es la que debe revelarse. Esto [no sucede todavía] en la primera exposición mediante el habla en general, pero en las obras debe mostrarse necesariamente a través de la formación del lenguaje (*das Bilden der Sprache*), debe hacerse resaltar otro modo de hablar, adecuado a lo prosaico pero diferenciado levemente [de él], lo metafórico. El lenguaje debe aparecer como algo meditado³²¹.

En las líneas anteriores nuestro autor nos dice que la *acción* poética dentro de esta forma del *lenguaje* es diferente al acto de habla que es común a toda la comunidad, ya que, en el actuar poético debe haber conciencia de la *acción* misma del hablar, la cual, es producto de una formación previa que lleva a cabo el poeta (*Bildung*) misma que, en este caso produce una obra poética que ha dejado a un lado la inmediatez para ofrecernos a *la metáfora* como la manera propia del hablar poético para este momento del *lenguaje*, es decir, ésta funge como la forma en que el poeta puede exteriorizar, por medio de su obra, su absoluta interioridad. Así, en esta segunda forma *del lenguaje* Hegel nos deja muy claro que lo propio de la *acción* poética es el distanciamiento del *lenguaje* común, pues el poeta en su obrar nos muestra claramente que tiene conciencia de su *acción* y que se ha formado lo suficiente para dotar a ésta de realidad efectiva.

El tercer momento del *lenguaje* Hegel lo denomina *la métrica en general* (*das Metrische überhaupt*), la cual, consiste en la forma en que el *sonido* producido por el *lenguaje* va teniendo lugar a través del tiempo, con lo cual, la *poesía* adquiere, de algún modo exterioridad. Para nuestro autor *la métrica en general* de *la poesía* se puede constatar a través de los diferentes *versos* que son creados por el poeta mismos que, son aquellos precisos elementos que logran alcanzar exterioridad dentro de la representación poética puestos que, estos pueden ser percibidos sensiblemente por medio del sonido que se emite con su lectura;

³²¹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §382; 467.

por lo anterior, Hegel piensa que *la poesía* es una obra de *arte* ya que gracias a *la métrica en general* es posible que la obra del artista exprese sensiblemente el *ideal* de la época en la que se produce. En este punto es importante decir que Hegel no le llama a la exterioridad poética presentación artista (*Darstellung*) puesto que, como ya hemos mencionado, el rasgo distintivo de este *arte* particular es ser pura representación (*Vorstellung*); sin embargo, la lectura de los versos poéticos, misma que puede ser interior, tiene un lugar en el espacio por medio del sonido de su pronunciación, lo que, dota de exterioridad a la representación a la cual denomina como simplemente *exterioridad* (*Äußerlichkeit*); término que resulta muy complicado en la exposición hegeliana puesto que, como vemos nuestro autor ha afirmado que la *poesía* es pura representación, sin embargo, ésta al ser una forma del arte, se constituye como una *acción* de la conciencia que necesita tener exterioridad para mostrarnos sensiblemente el *ideal*, lo cual, parece contradictorio con la afirmación sobre la absoluta representación de la *poesía*. No obstante, Hegel salva esta sutil problemática afirmando que la obra poética puede presentar de una *Äußerlichkeit* misma que, consiste en una forma de exterioridad que emana desde la absoluta interioridad que poseen las obras poéticas, y de esta forma, la *poesía* puede ser una *acción* artística al mismo tiempo que representación.

Continuando con su exposición, Hegel afirma que la creación de *versos* dentro de un poema de ninguna forma es una *acción* inmediata o natural por parte del poeta, al contrario, es una forma de este *arte* donde el *artista* literario puede mostrarnos la maestría de sus habilidades poéticas mismas que ha desarrollado por medio de una ardua formación (*Bildung*). Lo anterior se manifiesta en un elemento poético que Hegel llama la *rima misma* que, entiende como la mayor oportunidad del poeta por perfeccionar y cultivar su *arte*, ya que, debe ocuparse de la cantidad de sílabas de un *verso* para generar belleza en la *poesía*, lo cual, se encuentra muy lejos de la expresión común que tiene lugar con la mayoría de los individuos que conforman la comunidad.

La culta y sutil exterioridad rítmica que alcanza la *poesía* es de gran importancia para nuestro estudio de la *ópera*, ya que, es la manera en que *la música* y *la poesía* se unen en una sola expresión artística, a este respecto Hegel nos dice: “La exterioridad en la palabra debe mostrarse como algo formado, perteneciente al discernimiento; y por mostrarse como formada, está comunidad con lo musical. [Se dan en este caso] dos modos, a saber, si la formación recae más en el sonido musical como tal o en lo material como palabra sonora,

que al mismo tiempo se enlaza con la representación”³²². Respecto a los *versos*, donde son más notorios los elementos musicales, nuestro autor los sitúa con los versos propios del mundo clásico, ya que, su forma repetitiva facilita identificarlos con un *compás* musical, lo cual, puede ser largo o corto; esto posibilita que cobren exterioridad por medio del sonido musical (*Darstellung*). El segundo tipo de *versos* donde la musicalidad se sitúa principalmente es en las *palabras* del poeta, las cuales, Hegel las identifica expresamente con la *poesía* romántica puesto que, la conexión entre la *rima* del *verso* y la musicalidad se da por medio del significado de lo escrito por el poeta, es decir, por medio de su interioridad, en otras palabras podemos decir que, *la rima* depende del sentido de lo que se escribe y de elementos como la entonación o el énfasis con el que se lleva a cabo la representación poética. Así cuando la *poesía* romántica cobra exterioridad por medio del sonido de la *rima* de sus *versos*, ocurre un acto por parte del que representa la *poesía* que permite que la interioridad del poeta se presente por medio del *sonido*, sin embargo, nuestro autor considera a este acto como una *acción* que denomina *tosca*, es decir, la musicalidad de los versos solo son posibles cuando la pronunciación y entonación de su lectura intenta mostrar la interioridad del poeta plasmada en su obra, sin embargo, la tosquedad de este acto radica en que se violenta la absoluta interioridad de la representación en que consiste *la poesía*, es decir, de una manera abrupta el lector de la obra poética produce la exterioridad del poema al llevar a cabo una lectura misma que puede ser en *voz* baja o alta. Con respecto a la unión entre *música* y *poesía* por medio del *compás* y la *rima*, Kaminsky nos dice: “Es cierto que la poesía, como la música, emplea el tono para transmitir sus efectos. Pero mientras que en la música el tono es un instrumento crucial para apelar a la emoción, en la poesía las ideas y las imágenes juegan un papel más crítico. Así, en la poesía, la melodía y la armonía pierden la individualidad que alcanzan en la música”³²³. Como podemos observar la unión entre estas dos artes se da por medio de la *rima*, pero su carácter exterior se logra a través del *sonido* que se logra en el momento mismo de presentarlo ante los miembros de la comunidad en el espacio social, sin embargo, esta exterioridad le es propia solo a *la música* mientras que, para *la poesía* es un elemento conflictivo que convierte en toscos a los versos creados por el poeta.

³²²Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §387; 471.

³²³Kaminsky, *Hegel on Art*, 132, (traducción propia).

Continuando con su desarrollo de la *poesía*, Hegel sitúa como el cuarto momento de este *arte* particular a la *subdivisión de la poesía* (*Einteilung der Poesie*), misma que consiste en tres partes fundamentales. La primera es denominada por nuestro autor como la *épica* (*Epos*), la cual, se puede resumir como la tradición oral de un pueblo que se presenta de forma escrita, la cual, contiene elementos como aspectos religiosos, eventos históricos relevantes, tradiciones etc. Así la *épica* constituye para Hegel el libro que cada comunidad tiene para condensar y presentar de manera escrita, todas aquellas notas constitutivas que los identifican como una comunidad o como nuestro autor dice son “la base de la conciencia de los pueblos (*Sie bilden nämlich die Grundlage des Bewußtseins der Völker*)”³²⁴. Es importante decir que las obras épicas son distintas a las obras clásicas que los pueblos han producido en cuanto a que, las primeras narran las acciones que dieron origen a los pueblos, mismos que los constituyen y les permiten reconocerse en la narración; en cambio, las obras clásicas no necesariamente hablan sobre estos eventos originarios, sino, de eventos donde su espíritu es ya consciente de sí mismo y es capaz de presentarnos estos eventos reflexionados de manera particular, por ejemplo, en el mundo griego, las obras de Homero se pueden considerar como obras épicas mientras que, las tragedias de Sófocles deberán ser obras clásicas; ya que, las primeras nos hablan de eventos que conformaron al pueblo griego tales como la Guerra de Troya, mientras que los segundos nos hablan de las acciones particulares de Antígona con las que contradujo el orden establecido por el *mundo ético* griego. Algunos ejemplos de obras que Hegel considera épicas son: *la Iliada* y *la Odisea* para los griegos, *la Biblia* para los hebreos, el *Corán* para el pueblo musulmán y *el Ramayana* o *el Mahabharata* para los hindús; nos parece interesante mencionar que nuestro autor afirma que el pueblo alemán no tiene propiamente una obra épica, la única que pudiera acercarse a esto es *La Canción de los Nibelungos*, sin embargo Hegel piensa que su contenido son las acciones particulares de los *héroes* que protagonizan la historia, por lo que la cataloga como una obra de correspondiente al género de *bella caballería*.

De la misma manera, Hegel acepta que en la *cultura* europea existen obras *épicas* como *El Cid*, *Don Quijote*, *La Divina Comedia*, etc.; y les otorga esta categoría debido a que, presentan acciones que pueden ser consideradas universales a todos los hombres tales como

³²⁴Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §397; 481.

la condenación y el amor eterno³²⁵. En este momento, donde *la épica* inicia a presentar elementos de individualidad, tales como, las acciones heroicas o sentimientos personales de los personajes de estas obras, es el momento en que nuestro autor menciona por primera vez un elemento importante para las representaciones operísticas, es decir, *el drama*, el cual y a reserva que Hegel continuará robusteciendo el desarrollo de esta forma de *poesía* consiste, en que, el relato de la obra poética se centra principalmente en las acciones que lleva a cabo el *héroe* que protagoniza la obra dejando así en segundo término todos los acontecimientos que suceden de manera colateral al actuar heroico; sobre la forma poética del *drama* Kaminsky nos dice: “El drama describe una acción completa en la que las emociones y los conflictos humanos se revelan y utilizan explícitamente para promover el desarrollo de la acción”³²⁶.

Es importante aclarar que, en este momento para nuestro autor las acciones individuales empiezan a tener un lugar en la *trama* de la obra (*Handlung*), sin embargo, todavía no se puede hablar francamente de que exista *drama* en la obra, ya que, dichas acciones de los personajes no son del todo autónomas, por lo que, la *poesía épica* sigue manteniéndose como el argumento central.

En este punto donde empieza a haber una combinación interesante entre las acciones universales que dan origen a los pueblos y las acciones individuales de los héroes, nuestro autor nos afirma que en estas obras la presencia del poeta desaparece en el sentido de que ya no es él el que narra la trama de su obra y mucho menos interviene en el desarrollo mismo de la obra, sino que, es por medio del *canto* del poema mismo que podemos conocer el contenido de la *acción* que se presenta en el poema, a este respecto Hegel nos dice: “[el poema] se canta por sí mismo; los rapsodas son, por así decirlo, instrumentos muertos de la apariencia eternamente singular en el habla, el contenido es para sí. En la medida en que, simultáneamente, el poeta no aparece, pero el contenido aparece como su producto”³²⁷. Es de esta forma como la presencia del poeta lírico se va desvaneciendo de la obra misma, esto sucede con la finalidad, de que, solo permanezca la *acción* misma que fue creada por el *artista*, la cual, queda plasmada de una forma llamada rapsodia en la cual, a través, de *el canto* podemos conocer la objetividad de la *acción* de dicha obra. En este mismo orden de

³²⁵Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §397; 481.

³²⁶Kaminsky, *Hegel on Art*, 141, (traducción propia).

³²⁷Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §403; 487.

ideas, nuestro autor nos aclara que en la *épica* clásica, la *acción* o *trama* siempre parece creada de manera definitiva, es decir, es un hecho dado mientras que, en las obras épicas modernas el poeta que las narra parece intervenir en dicha *acción* haciendo parecer que es la propia interioridad del poeta la que funge protagonista de la *acción* de la obra, dándole una variación particular al relato; dicho de forma sencilla podemos afirmar que en la *épica* griega el poeta no es parte del relato mientras que, en la romántica él es uno de los principales actores, lo cual, dota de unidad a la poesía *épica* ya que la *acción* universal de la comunidad se une al actuar propio de la interioridad del poeta que funge como un actor principal de la *acción* presentada, a este respecto Kaminsky nos dice: “El poema épico se concentra más en el comportamiento real que en los sentimientos psicológicos de los individuos involucrados en la acción heroica”³²⁸. Así en la *épica* romántica el centro es el individuo, tanto en el sentido en que el poeta lleva a cabo la *acción* que origina el poema como en el hecho que en la acción misma de la obra poética el centro de toda la *trama* son las acciones que lleva a cabo el protagonista como sujeto particular mismas que nos muestran su más profunda interioridad, es decir, lo que nos muestran las acciones del individuo es un aspecto que Hegel puntualiza sobre la *épica* romántica mismo que consiste en la unidad que tiene ésta en cuanto a la relación de el individuo que actúa y la comunidad de la que forma parte, ya que, la *acción* o la *trama* que lleva a cabo el individuo no puede presentarse sin un lugar concreto, es decir, en todo momento se tiene claro que la *acción* individual se lleva a cabo tiene lugar dentro del actuar universal que constituye la vida de la comunidad, además, la unidad de estos dos elementos se vuelve clara cuando observamos que tanto la *acción* universal como la particular del poema tiene o persiguen la misma finalidad, es decir, ambos persiguen el mismo objetivo ético o moral.

De lo anterior, surge la necesidad hablar sobre la relación entre *el destino* y la libertad del individuo, a este respecto nuestro autor nos dice que la *épica* y el destino se encuentra siempre presente en esta forma de *poesía*, ya que, la *acción* universal de la comunidad no podría ser contraria a su *ideal*, es decir, la comunidad griega no podría actuar de manera diferente al *mundo ético* o el mundo romántico no podría realizar alguna *acción* que negara la infinita individualidad del sujeto particular; por esto es que *el destino* siempre se encuentra presente en la *épica*. No obstante, al mismo tiempo que se cumple el destino universal, la

³²⁸Kaminsky, *Hegel on Art*, 152, (traducción propia).

acción del sujeto particular goza de libertad debido a que, ésta es consciente de sí misma como integrante de la comunidad que cumple su destino al realizar su *ideal* por lo que, la *acción* particular cuanta con libertad en tanto que no está condicionada a cumplir con la voluntad de los dioses o con algún otro agente externo a la voluntad del protagonista que ejecuta la *acción*. Es de esta manera como en la *épica*, tanto el destino como la libertad particular, constituyen una unidad que nos permite entender la *acción* que se representa en el poema.

Para finalizar su desarrollo la *poesía épica* Hegel afirma de manera muy breve, que la *épica* de su tiempo es la *novela*, la cual, realmente ya ha dejado de ser propiamente *épica*, debido a que en los tiempos de nuestro autor, las comunidades ya se han constituido completamente, sobre todo en cuanto a los aspectos religiosos, ético y morales; hecho que hace que la *acción* que se desarrolla en una *novela* tenga como principal foco de atención a la individualidad del protagonista de la *novela* en cuestión, es decir, lo sustancial de la *trama* son los aspectos particulares que desarrolla el personaje principal, mostrándonos así su absoluta interioridad por medio de exponer sus deseos, sentimientos, anhelos, su educación, los esfuerzos que llevó a cabo para lograr su cometido, etc.³²⁹

Siguiendo adelante con su exposición, Hegel inicia a desarrollar la segunda categoría en la que se divide la *poesía*, la cual, nombra *poesía lírica* (*lyrische Poesie*) misma que, consiste en que: “su tema es particular, un objeto sobre todo del sentimiento interno, lo particular como un objeto que aparece exteriormente, como motivo u ocasión concretos. Lo particular en todo su alcance pasa a ser toda la individualidad de un sujeto, y en lo lírico aparece el individuo entero, el poeta”³³⁰. Como podemos ver, en esta nueva forma de *poesía*, el elemento clave y preponderante será la individualidad absoluta del poeta que crea y lleva a cabo la *acción*. Así en este tipo de *poesía*, es muy común la presencia de la figura del *cantor*, el cual, se encuentra alejado de la situación principal del poema, pero es el individuo que nos muestra la *acción* entera de la *lírica* por lo que, él es el centro de esta forma poética. Teniendo las victorias Píndaro y las canciones Goethe en mente, Hegel afirma que esta segunda forma de la *poesía* no corre el peligro de confundirse con el *drama*, ya que, la individualidad del cantor en ningún momento se relaciona o actúa en función del universal que está constituido

³²⁹Cfr. Hegel, *Filosofía del arte o Estética*.

³³⁰Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §421; 505.

por la comunidad en la que se encuentra, simplemente él actúa desde su infinita individualidad, y nos presenta su *acción* por medio de su canto, a este respecto Kaminsky nos dice: “De hecho, gran parte de la poesía lírica trata sobre temas épicos. Las canciones heroicas, los romances y las baladas pueden estar relacionados con las cualidades y los problemas nacionales. Pero al mismo tiempo, el tratamiento es lírico en el sentido de que el poeta se afirma activamente a sí mismo y a su punto de vista. Las baladas de Goethe y Schiller, así como las odas pindaras, ejemplifican el uso de material épico con tratamiento lírico”³³¹.

La importancia del *canto* en la *poesía lírica* es que gracias a él, el poema que surge de la interioridad de su creador, cobra exterioridad, sin embargo, precisamente por provenir de dicha interioridad (*Vorstellung*), es que la *acción* que se presenta en el poema carece de objetividad concreta y solo nos puede ofrecer una *Äußerlichkeit*; es decir, es una exterioridad que solo se basa en la subjetividad del poeta, por lo que, su contenido necesita de otros elementos tales como: un relato personal del poeta para que la *acción* tenga alguna fuente de contenido. Esta característica de la *lírica* también afecta a la *métrica* del poema, ya que, su pronunciación no puede depender de una constante proporcionada por el *lenguaje*, sino que, en este caso la división de las sílabas dependerá de la manera en que el poeta enuncie la *acción* que nos está presentando.

La falta de objetividad de la *lírica* provoca que esta forma de la *poesía* tenga una gran multiplicidad de formas por lo que, Hegel nos da algunos ejemplos de canciones pertenecientes a este género poético entre las que destacan en primer lugar los *himnos* homéricos, mismos que son relevantes ya que son capaces de transmitir tranquilidad; en segundo lugar las *odas*, las cuales nos hablan, principalmente de eventos históricos que las hacen expresarnos un grado mayor de formación y refinamiento que los primeros; y por último las que llama directamente *canciones*, de las cuales nos dice que: “abarca toda la variedad lírica. En esta variedad se muestra también en las canciones la más peculiar particularidad de las naciones: [éste es el] aspecto poético de las canciones. Todas las naciones [tienen canciones]. Por eso, las canciones populares poseen un encanto peculiar”³³². Con las líneas anteriores es claro que la *canción* es una forma poética que se encuentra

³³¹Kaminsky, *Hegel on Art*, 154, (traducción propia).

³³²Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §426; 511.

presente en toda la *poesía* lírica, ya que, en general la individualidad poética que el *artista* expresa en su obra se expresa principalmente y de mejor manera cantando. Además, nuestro autor nos menciona que, gracias a las canciones la *lírica* puede alcanzar su universalidad, pues logran expresar la interioridad del poeta como universal a toda una comunidad, es decir, todos los integrantes de un pueblo o nación se logran reconocer en el *canto* poético del *artista*.

Continuando con el desarrollo de curso de estética, Hegel nos presenta la tercera forma de la *poesía* denominándola *poesía dramática* (*Dramatische Poesie*), la cual, sin duda es la forma del arte que más ocupa nuestra atención en la presente investigación puesto que, en ella encontramos el desarrollo hegeliano de la *ópera* como forma del *arte*. Así, nuestro autor inicia la explicación de la *poesía dramática* con la siguiente afirmación: “el objeto [de la *poesía dramática*] es la acción (*Gegenstand [der dramatische Poesie] ist die Handlung*)”³³³. Lo anterior significa que, lo principal en esta forma de *arte* es presentarnos de forma consciente una obra que, a través del actuar del *artista*, tiene realidad efectiva, es decir, la interioridad del artista es puesta de manera autoconsciente y objetiva en el espacio social para que todos los individuos que conforman una comunidad puedan observarla y reconocerse así mismos en la *acción* poética como miembros de la comunidad donde se presenta dicha obra. En otras palabras, la *poesía dramática* es aquella obra o *acción* que ha sido creada específicamente para presentar la absoluta individualidad del poeta de manera pública, en la exterioridad, para que pueda ser observada por todos los hombres y así, corroborar que dicha obra muestra el *ideal* de la comunidad con la que los espectadores se reconocen y de la que estos son miembros.

Aunque nuestro autor expondrá *el drama* detenidamente en la última sección de su *Estética*, en esta forma de la *poesía* dicho elemento aparece en el sentido, de que, a través de la absoluta interioridad del actuar del poeta, se quiere presentar una *acción* particular que permita el auto reconocimiento de todos los integrantes de la comunidad, con lo que dicha *acción* alcanza su universalidad. Así con esta *acción* universal que se muestra en el espacio público, podemos observar que, en realidad, dicha *Handlung* es absolutamente humana, es decir, completamente espiritual puesto que, nos muestra la interioridad humana de un individuo, cuya realidad efectiva sirve para que todos los hombres se reconozcan, precisamente porque es una *acción* humana que muestra todo el relato de un grupo humano.

³³³Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §429; 523.

Con lo anterior, es necesario decir que, en esta *acción* que se muestra públicamente, ya no existen elementos simbólicos o divinos; los hombres nos reconocemos por nuestras acciones y por la espiritualidad que éstas presentan ante los ojos de toda la comunidad, a este respecto Hegel nos dice:

El drama es, por tanto, más abstracto que el epos. Un individuo ocupa el interés principal, pero no la individualidad como tal, sino que el interés lo constituye una acción, [un] fin, [un] asunto; la cosa (*Sache*) es superior al individuo y hace que no exista sino un solo tema, algo en particular. El individuo es soporte, actor vivificador de ese tema. Puesto que el interés es uno, entrar en pormenores sobre el individuo sería algo superfluo, [de modo que eso] debe ser tratado necesariamente de modo más abstracto. La base en general es la acción (*Handlung*): esta debe ser una, y en el desenlace ha de haber algo indeterminado dentro de lo determinado³³⁴.

En las líneas anteriores Hegel nos dice que, aunque la *acción* presentada en la *poesía dramática* es efectuada por un individuo, ésta alcanza su carácter de universalidad gracias a *la cosa (Sache)*, el tema, que presenta en su *acción*. A este respecto hemos mencionado en nuestro capítulo sobre *la Fenomenología*, que *la cosa* es aquel concepto que es contemplado en todo momento por la *acción* que es llevada a cabo por algún individuo en el espacio social; en el caso de esta forma de arte, es ejecutada por el individuo que presenta la *acción* propuesta por el artista, es decir, el sujeto que es capaz de presentarnos por medio de su *actuación*, la *acción* individual en la que consiste la *trama (Handlung)* contenida en la obra poética. Así, dicha *acción* que nos es presentada por medio de la actuación de un individuo alcanza su carácter universal, ya que, esa individualidad que actúa solo puede presentarnos un *tema o cosa (Sache)* que todos entendemos debido a que su contenido es común a todos los integrantes de la comunidad; es decir, la universalidad de la *acción* individual de un personaje *épico*, de un *héroe* como Aquiles, por ejemplo, solo puede consistir en un tema que presente las grandes hazañas de un individuo que haya participado de forma gloriosa en la guerra de Troya; lo anterior se debe a que todos sabemos que este es el contenido de las acciones de un *héroe* épico y sería incomprensible que se presentara una *acción* que no correspondiera con su tema. Con lo antes dicho podemos decir que, en *la poesía dramática* observamos la absoluta individualidad de las acciones de un personaje creado por el poeta, cuya universalidad adquiere objetividad en la realidad efectiva gracias al *tema* de las mismas, es

³³⁴Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §430; 515.

decir, todos entendemos lo que sucede en la escena gracias a que conocemos y comprendemos qué es lo que está haciendo el personaje como individuo puesto que, reconocemos su *acción* individual por medio del tema que nos presenta, el cual, todos reconocemos gracias a que es común a todos los integrantes de la comunidad.

Con la idea del *tema* de la *acción* que se presenta en la *poesía dramática* surge un problema que Hegel ya había presentado en *la Fenomenología* con la forma de la consciencia de *razón legisladora*, ya que, ésta contempla la posibilidad de que alguien, mediante sus acciones intente engañarnos, es decir, que pretenda ser o hacer algo determinado mientras que su intención es otra, para lo cual, el espíritu propone a la *razón legisladora* como la encargada de guiar a los individuos a través de leyes que normen sus acciones, esto con la finalidad que las acciones expresen efectivamente el tema que se desea. Lo anterior, tiene relación con la *poesía dramática*, ya que, Hegel menciona que la ejecución de la *acción* propuesta por este arte tiene muchos *supuestos*, es decir, condiciones que permiten y determinan la comprensión correcta de la *acción* que el poeta nos presenta. En otras palabras, para que la comprensión de la *acción* sea exitosa, necesitamos de ciertos elementos que nos guíen como espectadores de este tipo de *poesía*, esto con la finalidad, de que, no exista la posibilidad que el tema de la obra sea erróneamente entendido y pueda existir efectivamente la objetividad de la *acción* artística de forma universal.

El primer presupuesto, es estar consciente de que la *acción* que se está presentando (*Darstellung*) es una representación de la interioridad del poeta (*Vorstellung*), es decir, es una *acción* actuada por un individuo que asume un personaje que es muy diferente al que es él de manera real, puesto que es un *actor*. Este primer presupuesto de *la poesía dramática*, tiene una relación directa con la forma del espíritu de la *conciencia trastornada* que nuestro autor desarrolla en *la Fenomenología*, ya que, *el actor* es un individuo que tuvo que adoptar las costumbres de otra comunidad a la que originariamente pertenece para poder transmitirnos, de manera consciente, la *acción* que es presentada en esta forma poética; lo anterior, es logrado por el actor, gracias a un proceso formativo que él llevó a cabo para presentarnos de manera exitosa el *drama* poético. En otras palabras, el actor asume una *conciencia trastornada* para lograr ser, de manera consciente, el personaje que propone el poeta en su obra, esto es posible gracias a las habilidades que ha desarrollado por medio de una formación dramática misma que, permite el hecho, de que, los espectadores estén seguros

de que, la persona que aparece en escena es el personaje propuesto por el *artista* y no el ser humano que realmente es en la realidad efectiva. Por otro lado, los espectadores también tienen conciencia de la presencia de la *conciencia trastornada* en la presentación de la *poesía dramática* puesto que, ellos asisten de manera consciente a presenciar un engaño, es decir, saben de antemano que van a presentar una *acción* o una trama, que fue llevada a cabo por una persona diferente al actor que la efectúa delante de sus ojos. Por lo anterior, es que, en la presentación se necesita de una *razón legisladora* que nos deje claro que en el contexto del teatro donde se presentará un *drama*, lo que se presenciará de forma consciente es un engaño y, solo así, podremos entender de manera correcta, la *acción* que propuso el poeta.

Otro presupuesto que también debe ser normado por la *razón legisladora*, es la conciencia de que alrededor de la *acción* principal se llevan a cabo muchas otras acciones secundarias misma que, dotan de sentido a la *acción* principal y nos permiten entenderla de manera correcta. Así la *razón legisladora* del poeta es la que permite ordenar las diferentes acciones presentadas en escena en *actos*, esto con la finalidad de que se comprenda la *acción* poética en su totalidad.

En este momento es importante precisar que, la *poesía dramática* tiene la peculiaridad de ser una presentación artística (*Darstellung*) puesto que, como hemos dicho, su objeto central es la *acción* (*Handlung*) que se presenta delante de los espectadores. Lo anterior, resulta problemático para nuestro autor, pues ya nos ha afirmado que la *poesía*, en general, tiene como característica constitutiva el ser absolutamente representación (*Vorstellung*), lo cual, solo tiene un cierto tipo de exterioridad desde la subjetividad del *artista* (*Äußerlichkeit*); sin embargo, la *poesía dramática* sobrepasa esta sutil exterioridad y nos presenta una *acción* en toda la extensión de la palabra, es decir, pone frente a nosotros una obra artística que nos permite percibir sensiblemente el *ideal* de la comunidad al que pertenece por lo que, una de las características de la *poesía dramática* es el que los miembros de la comunidad presencien en el espacio social la *acción* que constituye el objeto de esta forma de la *poesía*, hecho que, se repetirá con otra forma de *poesía* a la que Hegel llama *teatro*, la cual, muy pronto desarrollará de manera particular. Nuestro autor soluciona esta dificultad, sin ocuparse mucho de ello, pues continua con su postura, de que, la *poesía* es una absoluta representación, al mismo tiempo que observa la existencia de una presentación artística dentro de la *poesía dramática*; su solución a esta aparente contradicción es que, la presentación poética que se

da en esta forma del arte es principalmente *Vorstellung*, la cual, de manera secundaria se presenta frente a los espectadores. No obstante, el uso de las palabras durante esta argumentación por parte de Hegel es sumamente interesante puesto que, nuestro autor, para referirse a la exterioridad de la *poesía dramática* utiliza la palabra *Darstellung* misma que Domingo Hernández Sánchez, queriendo salvar la sutileza que presenta la exterioridad poética llama, de manera muy afortunada: *exposición*: “La persona, en su integridad, es el material de exposición; [oímos] discursos hablados por individuos efectivamente reales (*Die ganze Person ist Material der Darstellung; [wir hören] gesprochene Rede durch wirkliche Individuen*)”³³⁵.

Así Hegel, ante la necesidad de ordenar las acciones de la *poesía dramática* para que éstas puedan ser comprendidas, comienza por afirmar que las obras pueden ser de dos tipos opuestos a saber: *comedia* y *tragedia*; aunque ambas serán desarrolladas por nuestro autor en la siguiente forma de la *poesía*, es importante mencionarlas en este momento puesto que, arte poético que nos ocupa en este instante, podrá adquirir alguna de estas formas, es decir, podremos encontrarnos con alguna *acción* cómica (bufa) o alguna trágica. Así, los *actos* que sirven para determinar un orden que nos permiten entender la *acción* consisten en pequeñas partes, que en sí mismas constituyen una acción propia, con lo que, la unión de todas las acciones presentadas en cada uno de los actos; da como resultado la *acción* principal que es presentada por la *poesía dramática*. En este punto Hegel nos dice que en general los dramas poéticos tienen cinco actos, donde el primero sirve para presentar las generalidades del argumento de la *acción*; los dos subsecuentes enriquecen los contenidos en la escena con una serie de dificultades que el protagonista o el *héroe* tendrá que solucionar, en el cuarto acto todo se complica de manera que parece que no se podrá resolver la problemática expuesta y, finalmente, en el quinto acto todo es solucionado por la *acción* triunfante del protagonista o *héroe*³³⁶.

Con lo anterior, Hegel enfatiza que el centro de la *poesía dramática* es la *acción* (*Handlung*) que se presenta en escena, pero en este momento nos explica que una parte fundamental de dicha *acción* son los elementos exteriores que forman parte de ella, es decir, los materiales inherentes a su presentación como pueden ser materiales que se utilicen para

³³⁵Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §517; 432.

³³⁶Cfr. Hegel, *Filosofía del arte o Estética*.

construir el escenario y la escenografía donde se presentará la obra, tales: como la piedra o algo semejante, la madera, colores para ambientar alguna situación determinada y sobretodo, la presencia imprescindible del elemento exterior más espiritual posible, el hombre mismo que se presenta frente a todos. Otro elemento que es central en esta forma de *poesía*, misma que, es análoga al la intervención del poeta lírico es la *voz* humana, la cual, tiene la función de exteriorizar la absoluta interioridad de la *acción* poética, esto con la peculiaridad de que lo hace solo a través sentimientos y sensaciones no de forma conceptual; lo cual, permite que esta forma de la *poesía* continúe siendo *arte* al afectar y presentarnos solamente la sensibilidad que se encuentra en el *ideal* de la comunidad de la que es miembro el *artista*. Con lo anterior, Hegel afirma explícitamente algo que hemos estado trabajando de manera supuesta con esta forma de la *poesía* desde que la relacionamos con *la razón legisladora* y con *la consciencia trastornada*, es decir, que *la poesía dramática* tiene la finalidad de ser presentada frente a un grupo de espectadores, sobre un escenario; por medio de la actuación de seres humanos que asumen la personalidad de los personajes creados por el poeta, lo cual, permite que se entable un dialogo entre los actores y el público; en el que los primero presentan la *acción* poética y los segundos se reconocen tanto en la *acción* puesta en escena como en el tema de ésta (*Sache*), lo anterior, mediante el la posibilidad de poder presenciar todos los elementos expuestos o presentados en escena mismos que, adquieren objetividad gracias al *lenguaje* que se exterioriza por medio de la *voz* humana que pueden escuchar los espectadores mediante *el recitar* de los actores.

Así, nuestro autor continúa profundizado en los elementos que se presentan en escena y nos dice que, *el recitar* requiere que los actores gesticulen puesto que, al enunciar los sentimientos, estos requieren que el rostro exprese los sentimientos que se expresan en lo recitado, ya que, la fuerza interpretativa de los sentimientos que presentan los actores es tan fuerte que, difícilmente, pueden ser abarcados solo por la *voz* humana que recita la *acción* por lo que, dichos sentimientos deben ser observables en los gestos del rostro de los actores, para que puedan asumir y presentar los sentimientos que se presentan en la *acción* dramática.

Es con la gesticulación de los actores en escena como Hegel nos explica que en la *poesía dramática* intervienen muchos elementos de suma importancia y que, cada uno de ellos es susceptible de que su presentación en escena pueda ser tratado o desarrollado de manera artística; tales como: la escenografía, vestuario, los diferentes adornos que se ponen

en escena, etc. Además, a estos se unen elementos de suma importancia tales como el *canto* de los actores, la *música* que presenta de manera contigua una orquesta y diferentes danzas que acompañan el desenvolvimiento de la *poesía dramática*.

En este punto de la exposición es donde nuestro autor ha iniciado a explicar que la presentación de *la poesía dramática* se constituye en una unidad de muchas y muy diversas formas artísticas; y es justo aquí donde encontramos el desarrollo del concepto de *ópera* que Hegel hace en su *Filosofía del arte*, mismo que versa de la siguiente forma:

Todas las artes están unidas aquí; el hombre [es] la estatua viviente, la arquitectura se representa mediante la pintura o [hay] arquitectura real, música, danza y pantomima, [cada una de estas artes es un momento del conjunto] (*[jeder dieser Künste ist ein Moment des Ganzen]*), tan aislable como la música. Cuando, de esta manera, el drama deviene una totalidad en todos los aspectos, tenemos entonces eso que llamamos *ópera* (*Wenn so das Drama nach allen Seiten Totalität wird, so haben wir das, [was] wir Oper nennen*). Ésta aparece como el drama perfectamente desarrollado artísticamente; lo consideramos como un lujo en el que no se toma en serio lo principal, mientras que lo predominante es lo accesorio³³⁷.

Con la cita anterior, la que sin duda es la más importante de la presente investigación, hemos llegado a conocer lo que Hegel piensa sobre *la ópera* como una forma artística y por ende del espíritu. Así, en las líneas anteriores podemos observar que para nuestro autor *la ópera* es una forma artística cuya principal característica es ser la unidad de todas las diferentes artes que Hegel ha desarrollado a lo largo de su curso de estética, la cual, tiene la finalidad de ser presentado frente a un público para exteriorizar la absoluta interioridad del poeta dramático; por lo anterior es correcto llamar de forma categórica a *la ópera* como la *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*). Esto lo podemos afirmar puesto que *la ópera* es una unidad artística que nos presenta la unidad absoluta de *la escultura*, el simbolismo de *la arquitectura*, el color e interioridad de *la pintura*, la absoluta interioridad de la fugacidad exterior del sonido de *la música* y la absoluta representación de *la poesía*. Todo lo anterior para poder presentar frente a un público la *acción* creada por un poeta dramático de la forma más perfecta, refinada y bellamente posible.

La unidad de *la Gesamtkunstwerk* hegeliana, como pudimos ver en las líneas anteriores, es un *arte* que está llena de muy ricos y variados elementos artísticos por lo que,

³³⁷Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §433; 519.

es considerado por nuestro autor como un *arte* lujoso, esto en el sentido de que al contener tantos elementos tan bellamente presentados; razón por la cual, el público pierde la atención en la *trama* presentada por *la poesía dramática*, para centralizar su atención en la totalidad de todos los elementos que aparecen en escena, con lo que se puede llegar a la forma más perfecta de la presentación del *arte dramático*, el cual, tiene como fin último la *acción* propuesta por el poeta. En otras palabras, ante la totalidad de elementos artísticos en una presentación operística es imposible que los espectadores centren su atención solo en *el lenguaje* poético creado por el artista; en cambio, el público centra su atención en presenciar la totalidad misma de *la Gesamtkunstwerk*³³⁸, lo cual, logra que presencien la forma más perfecta y bella de la *acción* que funge como el centro de *la poesía dramática*.

Esta forma de desarrollar *la ópera* como *Gesamtkunstwerk*, ha despertado el interés de muchos académicos, principalmente de dos filósofos de la más alta calidad y novedad, la primera es Lydia L. Moland, la cual, habla de la *obra de arte total* de la siguiente manera:

La actuación improvisada, la ópera y la danza, entonces, son formas en que el drama termina desintegrándose en sus partes constitutivas que luego siguen su propio camino hacia conclusiones en su mayoría insatisfactorias. Estos comentarios desdeñosos seguramente indican las limitaciones tanto del enfoque sistemático de Hegel como de su orientación clásica. Puede ser cierto que ninguna de estas artes derivadas encaja perfectamente en el esquema de exterioridad, individualidad y subjetividad que Hegel considera fundamental. Pero la danza puede llamar nuestra atención sobre el movimiento como otro tipo de espiritualidad encarnada, o como una forma de experimentar el tiempo físicamente. La actuación improvisada muestra los aspectos interpersonales y reactivos de las acciones y, por lo tanto, puede llevarnos a pensar en la trama misma. Otros han pensado en la ópera como la forma más elevada de arte, en términos de Wagner, la *Gesamtkunstwerk*, precisamente por su capacidad para incorporar todos los elementos del drama antiguo, pero en un contexto moderno. En ninguno de estos casos es

³³⁸ De forma parecida a la hegeliana, Fedirich A. Kittler explica los alcances de la ópera wagneriana la cual es entendida también como *Gesamtkunstwerk*: “El drama musical es una máquina que trabaja sobre tres niveles o campos de datos: primero, la información verbal; segundo, la orquesta invisible de Bayreuth; tercero, la visualidad escénica con su movimiento de cámara y su luz antiniebla *avant la lettre*. El texto será inyectado en la garganta del cantante; el producto de su garganta, a su vez, se introduce en un amplificador llamado orquesta; el producto de la orquesta en un espectáculo de luces y finalmente todo esto, las huellas de la letra se habrán borrado. Los datos, en vez de estar codificados en alfabetos de los libros y en las partituras, serán amplificados por los medios, grabados y entregados nuevamente. (Y para Wagner, las propias partituras, como si ya fueran fonógrafos, tenían solo la función de determinar con precisión el momento del discurso sonoro). El drama musical triunfa sobre la literatura”. Kittler, *La verdad del mundo técnico*, 154.

convinciente el despidio de Hegel, por mucho que apoye sus afirmaciones sistemáticas más amplias³³⁹.

En las líneas anteriores podemos ver como Moland conoce y trabaja el concepto de *ópera* de Hegel, lo anterior es de nuestro especial interés ya que ella en su libro *Hegel's Aesthetic. The art of Idealism*, hace un profundo estudio de *la Estética* Hotho-hegeliana, sin embargo, ella afirma en su obra que conoce los apuntes de *Estética* de Kehler por lo que, para Lydia M. Moland *la ópera* es un concepto relevante y problemático puesto que, ésta forma de arte, en la versión de Kehler, no solo es *música*, sino *la obra de arte total*; hecho muy diferente a lo que encontramos en la versión de Hotho, donde *la ópera* se limita a ser el sonido que refleja la exterioridad en la *música*; lo cual, resulta muy conveniente para la exhaustiva sistematización de esta edición del curso de *Estética* de Hegel. Así, Moland al conocer los apuntes de Kehler no puede dejar de mencionar el hecho, de que, en estos últimos apuntes *la ópera* es una *Gesamtkunstwerk*; afirmación que dificulta sistematizar exhaustivamente su estudio por el hecho mismo de que ésta conforma una unidad de todas las *artes* que Hegel desarrolla en su curso de *Estética*. Además, como es claro en la cita anterior, se muestra que *la ópera* es un arte cuya finalidad es presentarnos (*Darstellung*) la *acción* existente en esta obra de arte, es decir, es una forma de *arte* que no puede escaparse a mostrarnos en el espacio social la interioridad del poeta, esto debido a que, no solo es representación (*Vorstellung*) como en el caso de *la poesía*, sino que, une las demás artes que si presentan exterioridad al presentarnos sensiblemente el *ideal* de la comunidad. Por si fuera poco, nuestra estudiosa de la *Estética* de Hegel afirma algo que nos resulta sumamente interesante; y es el hecho de que ella considera la concepción hegeliana de *la ópera* como un posible antecedente directo del proyecto operístico de Wagner en Bayreuth³⁴⁰, ya que, este gran músico buscaba lograr efectivamente una presentación operística que lograra reunir todas las artes en un solo y único momento mismo que; le permitiera presenciar al espectador un momento de absoluta belleza. Aunque es muy precipitado vincular el trabajo operístico de Richard Wagner y la propuesta

³³⁹Moland, *Hegel's Aesthetics*, 287, (traducción propia).

³⁴⁰ El objetivo de Wagner para el proyecto de Bayreuth era crear una autentica forma de la ópera alemana, la cual propusiera una unidad entre todas las artes, esto es claro cuando él mismo nos dice: “Es cierto que hay un campo musical que nos es propio y pertenece -y es concretamente el de la música instrumental-, pero no tenemos una ópera alemana, y el motivo de ello es el mismo por el que tampoco tenemos un teatro dramático nacional. Somos demasiado abstractos, demasiados leídos para alumbrar figuras humanas dotadas de calor” Richard Wagner, *Recuerdos de mi vida* (San Bernardino CA: Doble J Arte/historia), 162.

filosófica de Hegel sobre la *ópera*, ya que, esto sería un tema de una nueva investigación; podemos decir que afirmar lo anterior, no sería descabellado puesto que ambas propuestas son relativamente contemporáneas y que ambas cuentan con la peculiaridad de mostrar a *la ópera* como el *arte* que es capaz de presentar en unidad a todas las artes, una verdadera *Gesamtkunstwerk*.

La segunda filósofa que mencionaremos debido a su notable conocimiento sobre el concepto hegeliano de *ópera* es Annemarie Gethmann-Siefert; como hemos mencionado, ella es la editora de los apuntes de estética de Kehler y, por si fuera poco, ha centrado sus estudios sobre la *Estética* hegeliana justamente en el concepto *ópera*, utilizándolo como un *Leitmotiv* conceptual para discutir con la “teoría del fin del arte” hegeliana. Es tan importante su trabajo alrededor de la *ópera* hegeliana que, le dedicaremos unas cuantas páginas al final del presente capítulo, pues sin duda sus aportes son sumamente relevantes para entender la trascendencia de la *ópera* como forma artística en el *corpus* hegeliano. Por el momento solo puntualizaremos una definición de la *ópera* hegeliana que Gethmann-Siefert propone a partir de lo expuesto por nuestro autor en los apuntes de Kehler, ella nos dice:

En su definición de *ópera*, Hegel integra inicialmente en el tratamiento del drama, se preocupa por demostrar que, en la *ópera*, comparable a la realización de una tragedia antigua, todas las artes juegan juntas armoniosamente en una obra de arte, en una nueva unidad. La arquitectura como construcción del escenario, la pintura como transferencia de un espacio meramente natural a un contexto mundial, la música y la danza en el movimiento de las figuras, los gestos, así como el discurso mesurado como eco del canto vuelven a reunirse en la *ópera*, y están dispuestos en armonías perfectamente equilibradas. Hegel puede así caracterizar la *ópera* -para caracterizarla con una forma moderna de arte- como la obra de arte total. La *ópera* es el arte verdaderamente hermoso de la modernidad³⁴¹.

³⁴¹Gethmann-Siefert, *Phänomen versus System*, 37, (traducción propia). Dada la importancia de esta cita nos permitimos presentar en extenso su versión alemana: “In seiner Bestimmung der Oper, die Hegel zunächst in die Behandlung des Dramas integriert, geht es ihm den Nachweis, daß in der Oper, vergleichbar der Vollendung der antiken Tragödie, alle Künste in einem Kunstwerk harmonisch, in eine neue Einheit aufgehoben, zusammenspielen. Die Architektur als Aufbau der Bühne, die Malerei als die Überführung bloß natürlicher Räumlichkeit in einen Weltzusammenhang, die Musik und der Tanz in der Bewegung der Gestalten, der Gebärde, sowie die gemessene Rede als Anklang an den Gesang finden sich in der Oper wieder zusammen, und sie ordnen sich in gleichgewichtig vollendeten Harmonien. So kann Hegel die Oper – um es mit einem modernen Topos zu charakterisieren – als das Gesamtkunstwerk auszeichnen. Die Oper ist die wahrhaft schöne Kunst der Modern.

Como podemos observar en las líneas anteriores, Gethmann-Siefert también centra su atención en el hecho, de que, para Hegel *la ópera* es la forma del arte en la que convergen todas las artes que él mismo desarrolla en su curso de *Estética*. Además de lo anterior, precisamente por el hecho de que *la ópera* es entendida por nuestro autor como la unión de todas las artes que, esta forma de arte tiene como finalidad presentarse (*Darstellung*) públicamente frente a los integrantes de la comunidad para que estos puedan reconocerse. Esta gran importancia de la presentación operística es clara cuando el mismo Hegel afirma:

Leyendo un drama, [nunca se llega] a tener una representación (*Vorstellung*) enteramente desarrollada, y estamos tan acostumbrados a lo abstracto de la lectura que es conforme a ella como estimamos el valor de una obra de arte tal. Así, muchas piezas no se representan, no llegan a verse en un escenario; el sitio del drama es la escena – aunque no quiere esto decir que el valor interno del drama no sea suficiente (...) [Pero] el valor del drama como obra de arte se expone únicamente mediante la escena (*Der Wert des Dramas als Kunst wird nur dargestellt durch die Bühne*)³⁴².

Como se puede observar en las líneas anteriores, en *la poesía dramática* solo alcanza su verdadero estatus como *obra de arte total* cuando se presenta en escena frente a un grupo, es decir, cuando alcanza realidad efectiva en el espacio social; aunque esta es una de las principales características de esta forma de arte y en específico de *la ópera*; nuestro autor puntualiza una sutileza muy importante, la cual consiste en que, la pura lectura interior de *la poesía dramática* (*Vorstellung*) basta para poder admirar su belleza, por lo que esta forma de arte solo necesita de su representación para seguir siendo considerada artística aunque no contara con exterioridad, sin embargo, como ya dijimos, su plenitud estética solo se alcanza mediante su realidad efectiva misma que, Hegel llama *ópera* y es el momento exacto en que esta forma de poesía alcanza su carácter de obra de *arte*, ya que, es justo en la exterioridad donde surge realmente la *acción* que es un producto absoluto de la individualidad del *artista*.

Hegel continua su desarrollo de la presentación operística diciéndonos que existen óperas mucho más aptas para ser presentadas en escenas que otras, esto de acuerdo con la *acción* que presentan. En este punto debemos decir que muchos comentaristas de Hegel tales como Terry Pinkard, Konrad Schüttauf y el propio Hotho; que afirman que a nuestro autor

³⁴²Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §434; 519.

tenía un gusto profundo por las obras de Rossini y Mozart; lo cual es fácil de aceptar ya que el mismo Hegel en su correspondencia personal nos dice:

Por la tarde me fui al Belvedere, luego a [el pintor histórico] Sr. [Karl] Russ, a quien acompañé al observatorio, y luego al teatro italiano, el Barbero de Sevilla de Rossini por segunda vez. A estas alturas ya he estropeado tanto mi gusto que este Figaro de Rossini me ha complacido muchísimo más que el Nozze de Mozart. También me encantó la forma en que los cantantes actuaron y cantaron mucho más que con amor. Qué maravilloso e irresistible es. Tanto es así que, de hecho, uno no puede separarse de Viena³⁴³.

En este punto, donde nuestro autor nos habla sobre la mejor adaptabilidad escénica de una *ópera* con respecto a otra, Annemarie Gethmann-Siefert afirma que Hegel tiene en mente la obra de Sacchini *Oedipe à Colone*³⁴⁴ como la obra operística más refinada y propicia para su presentación en el escenario, lo anterior debido al fuerte sentido trágico que presenta su *acción* y a la cercanía dramática con la obra homónima de Sófocles³⁴⁵.

En este mismo orden de ideas, Hegel afirma que existen diferentes calidades en las presentaciones operísticas, esto en cuanto a lo bien logrado que sea la puesta en su conjunto; hoy a esto le llamamos calidad en la producción operística; y nuestro autor afirma que esto solo se puede apreciar y dictaminar estando presente de forma efectiva en una puesta operística. En otras palabras, podemos decir que solo en la medida en que vayamos al teatro y veamos el trabajo que a una compañía operística le ha costado montar una *ópera* en su conjunto, podremos saber que tan bien lograda está. Gethmann-Siefert afirma que en este punto Hegel tiene en mente los trabajos de Gasparo Spontini³⁴⁶ el cual, era un famoso productor y escenógrafo en tiempos de Hegel, lo cual, se corrobora puesto que el mismo Hegel nos dice en su correspondencia lo mucho que disfruta de sus trabajos:

³⁴³Hegel, *Hegel: The Letters*, 624, (traducción propia).

³⁴⁴ Antonio Sacchini fue un compositor muy famoso en tiempos de nuestro autor; es fácil afirmar que Hegel conocía y disfrutaba de sus obras, pues nuestro autor en su correspondencia nos dice lo siguiente acerca de su asistencia a una presentación de *Oedipe à Colone*: “La música pura de *Oedipe à Colone* sigue siendo del agrado de todos, se interpreta con la misma pureza”. Hegel, *Hegel: The Letters*, 658, (traducción propia). Desafortunadamente el día de hoy es casi imposible conseguir algún material audiovisual para poder apreciar esta obra, sin embargo, recomendamos la siguiente versión musical de esta obra: (Loup, Paulin y Gretchell 2006). F. Lopu, P. Nathalie y Gretchel Robert, *Edipe à Colone*, dirigido por Ryan Brown, compositor Sacchini: <https://open.spotify.com/artist/2rgNsQpcCoCWsvRc34zULU?si=YdbBgSDsRbeXLR7XBv9g3g>.

³⁴⁵Cfr. Gethmann-Siefert, *Phänomen versus System*.

³⁴⁶Cfr. Annemarie Gethmann-Siefert, “Phänomen Versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil” en *Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik*. (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016, versión Kindle), 38.

Su encuentro más cercano en Berlín con la ópera italiana fue aparentemente a través de las obras del expatriado italiano Gasparo Spontini, quien dirigió la Real Ópera de Prusia desde 1820, después de haber ocupado un puesto similar bajo Napoleón y Luis XVIII en París. Una nota de 1824 [466b], presuntamente dirigida a Johann Teichmann, un administrador del Royal Berlin Theatre, marca la asistencia de Hegel a una representación de la ópera *Olympia* de Spontini meses antes de su viaje a Viena³⁴⁷.

Después de las líneas anteriores, podemos decir que para nuestro autor la calidad en la producción operística solo se puede determinar estando presente en el teatro durante la presentación de una *ópera* y observando qué tan exitosamente, la unidad de todas las artes nos permite entender la *acción* que *la poesía dramática* nos presenta.

Hegel piensa que el *drama* en el mundo griego puede ser considerado como *ópera* puesto que, ellos presentaban en sus obras dramáticas, las de Sófocles, muchos elementos que podemos identificar en las obras operísticas, por ejemplo: música, la voz del coro, himnos, danza, un escenario preparado expresamente para dicha presentación y muchos otros elementos; los cuales permitían que *el lenguaje* de dichos dramas pudiera ser entendido de manera objetiva por parte de los espectadores. Sin embargo, lo anterior, es diferente a la *ópera* contemporánea a Hegel, en cuanto a que, en esta segunda la atención no se encuentra en las palabras que narran la *acción* dramática que ha creado el poeta, sino, en la unidad misma de *la Gesamtkunstwerk*, la cual, nos permite disfrutar sensiblemente el argumento dramático con el simple hecho de presenciarla. Es precisamente este elemento protagónico de la unidad de la *ópera*, la razón por la cual, para Hegel la *Gesamtkunstwerk* es el *arte* hermoso de la modernidad, pues es la única forma de *arte* que es capaz de presentarnos de manera efectiva la unidad de todas las artes en el momento mismo de exponer la *acción* creada por el poeta. Así, la presencia de la belleza en este *arte* se da de una manera tan franca, gracias a que, la unidad artística de la *Gesamtkunstwerk* toma un papel central en la presentación de la obra, esto de manera análoga a la unidad ética que era presentada por el *arte* clásico, donde las esculturas griegas nos muestran una unidad absoluta entre forma y contenido.

Un elemento muy importante que surge en este momento es la aparición de una forma de arte propia de *la poesía dramática*, la cual, Hegel la denomina *el arte dramático*

³⁴⁷Hegel, *Hegel: The Letters*, 614, (traducción propia).

(*Schauspielkunst*), mismo que nuestro autor define de la siguiente forma: “El poeta. Tiene como elemento propio a personajes autónomos, de manera que puede darse un gran antagonismo entre poetizar y su elemento”³⁴⁸. Esta forma artística es de especial interés para nosotros, pues está claramente relacionada con una forma de la conciencia que Hegel desarrolla en *la Fenomenología* y que ya hemos mencionado en nuestro estudio de la presentación operística en escena, estamos hablando de la *consciencia trastornada*, la cual, es relevante en este momento, ya que, es la manera en que podemos entender que la *acción* representada por *artista* no corresponda con su interioridad, es decir, solo por medio de esta forma de la conciencia podemos entender el engaño en una *acción*, o sea que el poeta nos presente un argumento, en el cual, él mismo no participe, por lo que dicha *acción* debe ser actuada por otro individuo que pretender ser como lo indica la individualidad del poeta misma que, permite que los espectadores se reconozcan con el tema de la *acción* que se presenta como universal a todos los integrantes de la comunidad. Con lo anterior Hegel se pregunta sobre el elemento primordial en una presentación de *arte* dramática, puesto que es necesario saber si lo preponderante en el *teatro* es la representación del poeta (*Vorstellung*) o la presentación (*Darstellung*) del actor que la interpreta. Para contestar esto nuestro autor recuerda que para los griegos la actuación era sencilla, pues solo usaban algunos elementos como máscaras; por lo cual, en el *arte dramático* griego el centro era el argumento de la representación poética. En cambio, para Hegel en *el arte dramático romántico*, la presentación del actor es lo más importante; ya que, se busca y aprecia un elemento que nuestro autor denomina *interpretación natural* (*natürliche Spiel*), la cual, pretende que los espectadores realmente crean que los actores son personas reales con roles de muy comunes en la vida diaria de tiempos de Hegel; por lo que, es muy interesante decir que los poetas buscaba a personas cultas que participaran en las presentaciones teatrales, esto con la finalidad de que no hubiera dificultad en creer que eran una persona real la que nos presentara una *acción* de un personaje que lleva a cabo un argumento en escena muy convincente y cotidiano para esa época, a este respecto nuestro autor nos dice:

[Por una parte] se requiere del actor que se introduzca completamente en su papel, sin añadir nada propio, sin producir nada por sí mismo, que sea un instrumento. Pero, por otra parte, él no es sólo una personajelidad (sic), sino que tiene determinado carácter y natural. Lo que se ve

³⁴⁸Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §438; 523.

es, así, al actor natural, y lo que representa es sólo el marco para producirse según su naturaleza³⁴⁹.

Aunque ya hemos mencionado propiamente todo el desarrollo del concepto de *ópera* que Hegel hace en su *Estética* es importante para la presente investigación estudiar las últimas formas de *la poesía* que nuestro autor desarrolla puesto que, en ellas encontraremos el estudio hegeliano de elementos que son presentados durante las puestas operísticas. Así el último momento de *la poesía* que nuestro autor desarrolla lo denomina *Tragedia. Drama. Comedia. (Tragödie. Drama. Komödie.)*, en el cual, se explica que en *la tragedia*: “lo que se expone [en la tragedia] es lo substancial, que llega a la escisión, al enredo, pero triunfa sobre ello y se muestra como el poder sobre la escisión. Por eso es la reconciliación el desenlace de la tragedia”³⁵⁰. En este punto, Hegel recordando su desarrollo de *la tragedia* en *la Fenomenología* con la forma de la conciencia de *la obra de arte espiritual*, así como su desarrollo de *la forma trágica del arte* en *la parte general* de su curso de *Estética*; nos dice que *la tragedia* como forma de *la poesía* consiste en el hecho de la aparición de los dioses vivos en escena, esto mediante la actuación de un individuo que interpreta el papel de uno de esos dioses vivos. De esta forma se tiene un *arte* mucho más elaborado que *la poesía épica* puesto que, con la presentación dramática los espectadores no deben imaginarse el relato del poeta, sino que, ellos cuentan con la presentación del *arte dramático* de los actores en la realidad efectiva. Así en *la tragedia*, lo que es presentado es una *acción* universal que es observada a la distancia por un *coro* mismo que, tiene la posibilidad de tener conciencia de lo que ocurre en el *teatro*; así el *coro* es capaz de observar, dentro de un plano universal, las acciones particulares del *héroe*, con lo que son capaces de anticipar el desenlace dramático del éste, pudiendo así suplicar algún tipo de compasión, a través de su *canto*, por el desenlace de las acciones particulares del protagonista. En otras palabras, el *coro* conoce la totalidad de la *acción* trágica que se actúa en el *teatro*, por lo que es capaz de ver la fatalidad en el futuro del *héroe*, por esta razón pide clemencia a dioses para el protagonista por medio de su *canto*; por otro lado, el *héroe* solo puede ser consciente de su *acción* particular por lo que, no puede anticipar el fatídico desenlace de sus acciones. Ahora bien, el sentido dramático de *la tragedia* consiste en el carácter individual de la *acción* del *héroe*, el cual, se lleva a cabo

³⁴⁹Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §441; 527.

³⁵⁰Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §442; 527.

dentro de la *acción* universal que presenta el carácter épico de la comunidad misma que, solo puede ser observada de manera total y distante por *el coro* mismo que, aunque es capaz de saber el fatal destino del *héroe*, es incapaz de advertirle sobre el mismo para que pudiera cambiar su desenlace; así *el drama* consiste, justamente, en esta angustiante relación entre la particularidad de la *acción* del *héroe* y la *acción* universal de la comunidad misma que, se presentan de manera contigua en escena. A este respecto Kaminsky nos dice:

Debemos señalar que, aunque el drama a menudo trata de la relación del hombre con los dioses, los conflictos nos son mucho más familiares que los presentados en la epopeya. Nos interesa la epopeya a pesar de que la situación presentada es en gran parte ajena a nuestra experiencia. Estamos muy impresionados por las acciones de seres humanos glorificados involucrados en colisiones cataclísmicas. Pero en el drama, las colisiones tocan la situación que realmente nos encontramos. La representación del héroe dramático con sus esperanzas y temores, sus fracasos y éxitos, está más cerca de la experiencia en la que estamos involucrados. Esto no implica que el drama se ocupe de asuntos que son menos importantes que los que se encuentran en la epopeya. La acción dramática puede y a menudo se relaciona con los dioses, las fuerzas eternas y los derechos éticos divinos³⁵¹.

Después de hablarnos brevemente de la *tragedia* y el *drama*, Hegel nos dice que *la comedia* es una forma de *poesía* donde una *acción* particular destruye la *acción* que se desea presentar en el escenario, con lo que presenciamos la disolución del *arte* (*Sie ist die Auflösung der Kunst*)³⁵². La razón por la que Hegel piensa que *la comedia* es la forma de la conciencia donde se disuelve el *arte*, es porque nos presenta una absoluta individualidad, la cual ya no crea nada nuevo, es decir, en la *comedia* romántica la individualidad cómica no se identifica con el relato universal y eso ya no es considerado *arte*, ya que, no presenta sensiblemente el *ideal* de la época. Es importante señalar una sutileza importante a este respecto, el hecho que Hegel haya hablado de que el *arte* se disuelva en la forma de la *comedia* romántica, no quiere decir que el *arte* haya muerto, simplemente ante los ojos de nuestro autor el *arte* de su tiempo ya no cumple las características necesarias para ser considerado *arte* bajo las categorías de su propio pensamiento; hecho que no implica que pudiera existir una nueva propuesta

³⁵¹Kaminsky, *Hegel on Art*, 158-159, (traducción propia).

³⁵²Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §432; 527.

artística que fuera capaz de ofrecer una nueva *acción* que exprese sensiblemente el *ideal* de la época³⁵³.

Después de esta breve introducción sobre la última sección de su estudio de filosofía del arte, Hegel inicia a desarrollar la forma de la *Tragedia antigua* (*antike Tragödie*) donde expresa su admiración por las tragedias clásicas otorgándoles la categoría de ser las auténticas acciones del espíritu que pueden ser consideradas propiamente tragedias. Lo anterior se debe a que esta forma de *poesía* se aleja del ámbito religioso para presentarnos una *acción* donde aparece el relato universal mismo que, solo puede ser apreciado en su totalidad por *el coro*, al mismo tiempo que *el héroe* solo puede ejercer su individualidad de manera puntual y particular, esto sin la posibilidad de vislumbrar su trágico final. En otras palabras, en la *tragedia* antigua se expone una *acción* ética, es decir, un suceso que menciona la universalidad del mundo ético griego, mientras que el *héroe* intenta actuar de manera diferente a la eticidad griega, lo cual, solo provoca un final fatídico mismo que se reconcilia con el propio mundo ético, es decir, la *acción* particular del protagonista es asumida por el relato universal que se quiso contradecir con la *acción* particular. En este punto Hegel siguiendo a Aristóteles afirma que la tragedia debe provocar miedo y compasión³⁵⁴; el primero debido a que lo ético, en el caso de los griegos el *mundo ético*, se presenta como una universalidad tan avasalladora que puede lograr atemorizar a cualquier sujeto particular esto en tanto que, su propia individualidad se ve perdida en la universalidad que propone este *ideal*. El segundo, la compasión, se provoca debido a que se esta presenciando la desgracia que vive un sujeto particular mismo que es parte de la comunidad a la que todos formamos parte, lo cual, provoca que surja una condolencia universal hacia el individuo que sufre en escena; además este sentimiento se produce debido a que, se considera grato el hecho de que el *héroe* tenga la entereza de llevar a cabo su *acción* con conciencia del relato de la comunidad de la que es parte. En este mismo orden de ideas, nuestro autor nos dice que solo

³⁵³Cómo ya hemos mencionado, R. Pippin en su libro *After the beautiful* propone el hecho de que la pintura de Manet, siendo posterior a los días de Hegel, logra ser una nueva forma de arte dentro de las mismas categorías que nuestro autor desarrolló.

³⁵⁴El dialogo entre Hegel y Aristóteles es claro cuando en *la Poética* observamos que se afirma: “es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en el lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” Aristóteles, *Poética* (Madrid: Gredos, 2018) 1449 b 25.

podemos tener cierta simpatía con el *héroe*, nunca con el villano de la *tragedia*, esta aclaración la realiza Hegel pensando en los villanos que se presentan, principalmente, en las tragedias de su época, los cuales tienen actitudes tan viles que difícilmente se puede tener empatía con ellos y mucho menos se puede representarlos bellamente, puesto que representan lo opuesto a lo propuesto en el relato universal de la comunidad.

En este momento de su exposición, Hegel habla de la *ironía* romántica, la cual, tiende a anteponer los aspectos absolutamente particulares, la absoluta individualidad del poeta, a los intereses universales, hecho que dificulta que las acciones irónicas puedan tomarse con seriedad; esto es algo grave para Hegel, pues ante la presencia de la *ironía* romántica, incluso las acciones más serias no pueden tomarse como tales, lo cual, resulta en una trivialización total.

Aunque Hegel se encuentra desarrollando *la tragedia* antigua, habla de la *ironía* romántica debido a que, tiene en la mente las tragedias de F. Schlegel, las cuales, a decir de nuestro autor tienen una importante conciencia ética, hecho que las hacen sobresalir de las demás propuestas trágicas, sin embargo, la *ironía* con la que cuentan les quita seriedad en su argumento y esto hace que se desvanezca su belleza; a este respecto Jeffrey Reid nos dice:

La subjetividad que se “sumerge” y es absorbida por la sustancia ética es grave. El yo que permanece distante se presta a la ironía. En la medida en que el sujeto irónico no se deja incorporar a la sustancia ética, su ironía puede verse como una especie de bloqueo, una fijación o una “concentración del yo en el yo que no alcanza una verdadera objetividad ética. El yo participa de esta objetividad del bien en la medida en que se empuja a sí mismo hacia su propio punto final trágico. Sin embargo, cuando el sujeto distante se pone frente a la objetividad, como si formara una realidad enteramente externa, se convierte en un contenido arbitrario, una apariencia sin consistencia real³⁵⁵.

Así, Hegel nos dice que la *tragedia* romántica es muy parecida a la antigua en cuanto a su finalidad ética, sin embargo, el elemento principal es el hecho de que el protagonista siempre se sobrepone a las calamidades de su fatídico destino por medio de absoluta individualidad, a la fuerza interior que surge del interior de su ser, por lo que las tragedias románticas siempre tienen desenlaces particulares que solo son significativos para el protagonista.

³⁵⁵Reid, *The Anti-romantic*, 32, (traducción propia).

El segundo tipo de *tragedia* que Hegel desarrolla es *la tragedia moderna* [*drama*] (*moderne Tragödie* [*Drama*]), la cual, es de nuestro interés puesto que, es la única sección de la *Estética* donde nuestro autor desarrolla, propiamente, la forma del *arte* del *drama*; como hemos visto, ésta es una forma de *arte* que ha sido utilizada de manera supuesta por Hegel desde *la Fenomenología* y a lo largo de las formas artísticas clásicas y románticas. Así nuestro autor afirma que *el drama* es muy diferente a *la tragedia antigua* puesto que, lo primordial es el carácter subjetivo en la que esta forma de *poesía* consiste, es decir, sus temáticas principales son las formas diversas en que los individuos pueden experimentar el amor de manera particular; al mismo tiempo que estos temas amorosos pueden relacionarse con otras muchas pasiones humanas de forma absolutamente particular.

Para nuestro autor, estas situaciones dramáticas son demasiado bellas para ser reales, es decir, son cuadros amorosos o pasionales que llegan al punto de ser idealizados, por lo que al ser confrontados con el *ideal* universal en el cual se encuentra inmersa la *acción* dramática, ésta simplemente se desvanece al no poderse reconocer en la universalidad. Esta forma poética se relaciona claramente con la *acción* que lleva a cabo el *alma bella* en *la Fenomenología*, la cual, se ha hecho una representación de sí misma con la que intenta diferenciarse de las demás, pero al ser solo una representación (*Vorstellung*) no cuenta con realidad efectiva, por lo que cae en cuenta que su representación, misma que quiere ser absolutamente individual, carece de objetividad ya que las acciones que cree poder llevar a cabo no pueden exteriorizarse.

De esta forma para Hegel, esta toma de conciencia donde una absoluta individualidad reconoce que sus sentimientos particulares son imposibles de presentar ante la realidad efectiva lo que, constituyen un auténtico momento dramático; de esta forma en *la tragedia moderna*, los personajes solo buscan realizar sus sentimientos o su voluntad olvidándose así de cualquier finalidad ética, lo que, desencadena un final dramático por la imposibilidad de la exteriorización en la realidad efectiva de sus más íntimos sentimientos.

Como podemos ver el *drama* de las tragedias modernas es muy similar al que aparecía en el *arte* trágico griego con la *acción* del *héroe*, donde éste enfrentaba el destino que la universalidad ética le otorgaba, sin embargo con el *drama* romántico podemos observar que la gran diferencia consiste en que, en este caso, la *acción* individual es el centro de la trama de esta forma de *poesía* con lo que, el protagonista se olvida de cualquier finalidad ético para

posteriormente tomar conciencia de que la exteriorización de su absoluta individualidad es inviable en la realidad efectiva puesto que, es solo una representación (*Vorstellung*).

La última forma de arte que Hegel desarrolla en su *Estética* es lo que constituye el tercer momento de lo que él denominó *Tragedia. Drama. Comedia*; el cual, es precisamente la *comedia* (*Komödie*), con respecto a ella nuestro autor señala que a diferencia de la *comedia* antigua donde se presenta una *acción* donde se intenta provocar risa satirizando la vida de la comunidad griega para después llevar a cabo una nueva *acción* que se uniese, una vez más, a la finalidad del *ideal* del *mundo ético*; en cambio la *comedia* de los tiempos de Hegel consiste en un *drama* donde valores como la justicia o la virtud, resultan superiores a otros como la injusticia y los vicios; por lo que el personaje principal siempre resulta triunfante y se nos presenta como un ser justo o virtuoso. Y precisamente por lo anterior, los personajes que son derrotados al preferir los valores que no son vencedores, son ridiculizados y son invitados a que se unan al triunfo ético que se ha presentado en el *drama*, sin embargo, es precisamente en este intento de reivindicación donde surge la verdadera *comedia* y, por lo tanto, el mayor número de risas.

Para nuestro autor en la *comedia* moderna se quiere llegar a un fin éticamente aceptado, sin embargo, la forma de llegar a él hace que dicho fin se pierda en sí mismo; en otras palabras, en una obra artística de este tipo se pretende llegar a un fin que sea aceptado por todos los miembros de la comunidad, por ejemplo: que dos enamorados se casen. Sin embargo, los problemas que tienen que superar para poder lograr su objetivo hacen que la finalidad sea obtenida de forma no ética, es decir, de una manera que la comunidad no aceptaría, es decir, los dos enamorados que hemos puesto de ejemplos se valen de diversos ardidés y medios para lograr su finalidad. Así por el hecho, de que, dicha finalidad es siempre particular, siempre caen en engaños y artimañas que los lleva conseguir su deseo, pero son estos medios particulares los que provocan risa, pues por medio de enredos y dificultades, se logra de manera cómica el fin ético, sin embargo, es precisamente por la forma de obtenerlo lo que hace que dicho fin ético se pierda en la obtención misma de sí, o sea, la comunidad no reconoce como ética a una *acción* que se ha logrado llevar a cabo gracias a medios particulares mismos que, no son congruentes con el *ideal* de la comunidad, es decir, no se puede aceptar como ética una *acción* que se ha llevado a cabo mediante esfuerzos no éticos,

aunque estos sean capaces de causar la mayor de las risas, y por esta razón nuestro autor afirma que la *acción* cómica se destruye a sí misma.

Es por esta capacidad destructiva de la *comedia* moderna, que esta forma de *poesía* no es del agrado de Hegel, pues como hemos dicho, por medio de risas desintegra la acción ética de la comunidad, sin embargo, ésta es la última forma del arte que nuestro autor trabaja en su *Estética*, la cual, desarrolla con la misma importancia y dignidad que todas las anteriores.

El concepto de *ópera* de Hegel en la lectura de Annemarie Gethmann-Siefert

A lo largo de nuestro estudio de la *Estética* de Hegel, en la versión de los apuntes de Kehler, hemos querido desarrollar la totalidad de las formas artísticas que nuestro autor incluyó en su curso de filosofía del arte, esto en función de la idea de *acción* presentada en la *Fenomenología*, lo cual, nos ha permitido conocer todas las artes que constituyen en un mismo momento a la *ópera* como una auténtica *Gesamtkunstwerk* dentro de la filosofía hegeliana; y al mismo tiempo, este trabajo nos ha permitido comprender la conceptualización de la *ópera* que hace Hegel como una *acción* de la conciencia que une, en igualdad de importancia, a todas las formas del arte que el espíritu ha creado para que sean presentadas sensiblemente en la realidad efectiva.

Con lo antes mencionado debemos decir que, aunque el concepto hegeliano de la *ópera* como *Gesamtkunstwerk* es un concepto que tiene una importancia igual a la de cualquier otra forma del arte de la *Estética*; su estudio a lo largo de la historia ha sido muy limitado en comparación a otras formas artísticas tales como: *la arquitectura* egipcia, *la tragedia* griega o *la poesía* romántica; lo anterior no se explica fácilmente; quizá haya sido por la brevedad en que, tanto en la versión de Hotho como en la de Kehler de dicha obra, es desarrollada esta forma de arte, también podría ser por la influencia de algunas lecturas de la *ópera* de corte marxista que catalogaban a este *arte* como burguesa y demasiado elitista; o por algunas otras formas de concebir a esta forma del arte como una presentación artística que acepta y fomenta el imperialismo³⁵⁶; o quizá simplemente, su poco estudio se deba a que, como vimos en los apuntes de Hotho, siempre se identifica a la *ópera* con la *música*, lo cual,

³⁵⁶Cfr. Daniel Hernández Iraizoz, "Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música, *Sociológica*, año 28 num. 48 (septiembre-diciembre 2013), 123-154.
<http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v28n80/v28n80a4.pdf>

resta importancia o protagonismo a *la ópera* como forma del arte, pues al ser solo *música* se pierden de vista todos los otros elementos que la constituyen y se limita su estudio solo a esta categoría, hecho que pudo ocasionar que *la ópera* hegeliana haya pasada desapercibida a lo largo de la historia.

Sin importar realmente cuales sean las verdaderas razones por las que el estudio del concepto de *ópera* hegeliano haya sido poco estudiado, lo cual, se refleja en una muy limitada bibliografía sobre esta forma de arte; a lo largo de la presente investigación hemos tenido muy presentes los estudios de la filósofa y filóloga Annemarie Gethmann-Siefert debido a que, es una de las muy pocas académicas que han desarrollado un estudio sólido y novedoso, así como una naciente escuela filosófica de la obra hegeliana donde el concepto de *ópera* de Hegel es una de las ideas centrales. Lo anterior es muy relevante, pues no solo estamos frente un trabajo académico que considera a la *ópera* hegeliana, sino que, con la labor filosófica de Annemarie Gethmann-Siefert tenemos un *corpus* filosófico que propone una nueva lectura de la filosofía de Hegel que se fundamenta en *la ópera* como presentación artística.

La Dra. Annemarie Gethmann-Siefert es profesora-investigadora de tiempo completo en el departamento de filosofía de la Universidad de Hagen en Alemania, su interés por el *arte* y la filosofía hegeliana la llevaron a revisar y editar los apuntes de estética de Hotho bajo el título de *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* en el 2003 bajo el sello editorial Felix Meiner Verlag; así mismo es editora y una de las más importantes estudiosas y promotoras de los apuntes de Kehler mismos que publicó junto a Karsten Berr con el título de *Filosofía del arte o Estética* en el 2006 en Abada editores.

Su interés por la *Estética* de Hegel radica, en que, ella sostiene la tesis de que solo a partir de la idea de *arte* se puede hacer una nueva lectura de la filosofía hegeliana que pueda poner como elemento preponderante de dicha filosofía, al fenómeno del espíritu y no a la sistematización casi dogmática con la que, en muchas ocasiones, se identifica a la filosofía de Hegel. Dicha tesis la expone ampliamente en su libro *Phänomen versus System*, el cual, publicó en el año 2016 en la editorial Felix Meiner Verlag; en esta importante obra argumenta la importancia del estudio de los apuntes de Kehler, ya que, son un material bibliográfico que, gracias a su atencividad y apego a la voz viva de Hegel en su cátedra de filosofía del arte, nos permite hacer una lectura del pensamiento de Hegel sobre estética que se escape de las lecturas que casi dogmatizaron la importancia del sistema hegeliano, priorizándolo sobre el

hecho mismo de estudiar principalmente al fenómeno del espíritu como objeto de conocimiento, lo cual, a decir de Gethmann-Siefert provocó la aparición de teorías que, a partir de la sistematización del pensamiento de Hegel, propusieran teorías como las del “fin del arte” o del “fin de la historia”; las cuales, encuentran en la *Estética* Hotho-hegeliana una fuente bibliográfica muy conveniente a sus intencionalidades teórica puesto que, como ya hemos desarrollado, esta última versión de la *Estética* de Hegel, fue cuidadosamente editada por Hotho para que correspondiera perfectamente a las características del sistema hegeliano. Estas lecturas que apoyan la absoluta sistematización de la filosofía hegeliana, a juicio de Gethmann-Siefert, solo se pueden sostener si únicamente vemos en Hegel un riguroso sistema filosófico que sea imposible de modificar aún cuando el espíritu se muestre de una forma diferente a la que es expuesta en la rigurosidad del sistema. De otro modo podemos decir que, la Profesora Gethmann-Siefert desaprueba las lecturas absolutamente sistemáticas que se hacen de Hegel, debido a que ponen más atención a lo que se expone de manera sistemática y especialmente cuidada en un texto que ha sido escrupulosamente desarrollado; esto a pensar el fenómeno del espíritu como se nos presenta realmente. Esto último es de especial importancia para nuestra autora, pues a su entender, la filosofía hegeliana parte o se fundamenta en la noción del *espíritu absoluto* que Hegel nos presenta en *la Fenomenología*, el cual, es capaz de pensar la totalidad de las formas de la conciencia para después hacer una exposición sistemática de las mismas, esto siempre con la posibilidad de volver a poner al espíritu como objeto de conocimiento, es decir, repensar lo ya pensado en cualquier momento para que si hubiera algo que corregir o añadir en la exposición sistemática del mismo, simplemente se pueda hacer. Con lo anterior, para Gethmann-Siefert la filosofía de Hegel no es un sistema filosófico eterno e inmutable cuya última palabra es el propio sistema expuesto en la *Enciclopedia* hegeliana, sino que, es una postura filosófica que todo el tiempo se está pensando abstractamente a sí mismo, por lo que las lecturas que se basan en una sistematización casi dogmática de la obra de Hegel caen en el error de pensar principalmente la sistematización misma, dejando en segundo lugar al fenómeno del espíritu que originó dicho sistema, mismo que, en su desenvolvimiento dialectico pudiera ocasionar que la sistematización sufriera algún tipo de ajuste o incluso un aumento en su exposición.

Dicho lo anterior debemos hacer notar que Gethmann-Siefert identifica al *arte* como la forma de la conciencia que resulta más problemática de exponer para Hegel, esto en cuanto

a su inclusión al sistema que nuestro autor propone en la *Enciclopedia* puesto que, *el arte* es una noción del espíritu que es, principalmente, presentación (*Darstellung*) es decir, su finalidad es ser exterioridad, realidad efectiva, de lo contrario no podría entenderse a esta forma de la conciencia como aquella capaz de mostrarnos de manera sensible *el ideal* de una época determinada del espíritu. Lo anterior hace que cuando Hegel habla de *arte*, tenga que enfrentarse principalmente a *la Darstellung* de esta forma de la conciencia, lo cual, complica su exposición sistemática puesto que, es posible, que alguna forma del arte no se adecue cabalmente a la sistematización hegeliana; es decir, la presentación del *arte* se impone a cualquier sistematización, o sea, se puede aceptar como lo hace Hotho en su *Estética* que *la arquitectura* egipcia, por ejemplo, no es *arte*; lo cual, es muy conveniente para colocar dentro del sistema hegeliano a esta forma del arte puesto que, se le determina y especifica con una serie de cualidades que llegan a ser inamovibles y con esto, se puede mostrar a *la arquitectura egipcia* en un momento preciso del sistema de Hegel mismo que, se encuentra en *el arte simbólico* y se le denomina como un *pre-arte*, es decir, es una forma de la conciencia que ya cumple con todos los requisitos para ser arte, pero sería sistemáticamente incongruente llamarlo expresamente *arte*, ya que, Hegel y con mayor precisión Hotho, afirman que el auténtico *arte* es el griego, puntualmente *la escultura griega*, es decir, dentro de la rigurosa lógica del sistema no se podría argumentar que *la arquitectura* de los egipcios fuera *arte* al mismo tiempo que se afirma que el verdadero momento donde inició esta forma de la conciencia tuvo lugar mucho tiempo después bajo la forma de *la escultura griega*. Lo anterior, pareciera no tener problema alguno frente a casi cualquier lectura de Hegel que tenga en cuenta la importancia de la sistematización en esta propuesta filosófica, no obstante, Gethmann-Siefert hace una crítica importante a estas lecturas argumentando, principalmente, que le otorgan una importancia preponderante a dicha sistematización, lo cual, los lleva a olvidarse de lo verdaderamente importante, es decir, del fenómeno del espíritu mismo, el cual, es el centro de la filosofía hegeliana.

Nuestra autora propone su lectura de la filosofía de Hegel a partir del *arte*, ya que, éste al ser *Darstellung* nos obliga a centrar nuestra atención en el fenómeno del espíritu y no simplemente en la forma en como su estudio se ha sido sistematizado, tanto por Hegel como por los diferentes filósofos a lo largo de la historia. A nuestro juicio, la importancia y originalidad de esta lectura radica en que, el *arte* al obligarnos a olvidar un poco de la

sistematización de la filosofía de Hegel para regresar al estudio del fenómeno del espíritu tal cual se nos presenta; es posible que lleguemos a la conclusión de que el sistema necesite, constantemente, correcciones o precisiones las cuales pueden ser porque *el espíritu* mismo se nos muestre de manera diferente a cómo ha sido sistematizado y, por si fuera poco, cabe la posibilidad de que haya que aumentar formas de la conciencia que se hayan omitidas en la sistematización original o que, simplemente, hayan surgido otras nuevas nociones del *espíritu*, esto debido a la lógica dialéctica que lo constituye, las cuales, necesitarían ser incluidas, no solo en la sistematización hegeliana, sino, en la totalidad de formas de la conciencia que constituyen a del *espíritu absoluto* propuesto por Hegel mismo que, como sabemos, tiene la posibilidad de pensarse a sí mismo como objeto de estudio de forma constante y permanente. A nuestra forma de ver, la lectura de Gethmann-Siefert hace un gran esfuerzo por darle una mayor importancia al estudio de la realidad efectiva del *espíritu* hegeliano con la finalidad de estudiar la verdadera forma en como éste se nos presenta y no solo atenemos a la manera, casi dogmática en que *el espíritu* ha sido sistematizado. En este punto es importante puntualizar que nuestra autora en ningún momento niega la importancia de la sistematización dentro de la filosofía de Hegel, solo está argumentando la necesidad de que el estudio del todo de la conciencia sea a partir del fenómeno del espíritu y no desde la rigurosidad teórica que exige la sistematización del todo de la conciencia.

Como ya mencionamos, lo anterior lo propone nuestra autora, a partir, de la forma del espíritu del *arte*, pero lo hace desde dos perspectivas centrales: una filológica y otra conceptual. La primera se centra en la gran influencia de Hotho en la versión final de *la Estética* de Hegel donde no solo amplió y modificó contenidos de la cátedra de Hegel para que lo expuesto por el filósofo coincidiera perfectamente con el sistema expuesto en *la Enciclopedia*, sino, que a juicio de Gethmann-Siefert, el alumno de Hegel fue mucho más lejos, pues su trabajo de edición a la obra hegeliana se convirtió en una propuesta personal de un sistema de las artes, para lo cual, adaptó contenidos y manipuló algunos ejemplos de las formas artísticas con la finalidad de proponer en voz de Hegel un nuevo y verdadero sistema artístico. Lo anterior lo afirma nuestra autora debido a que llevó un extenso estudio comparativo entre *la Estética* Hotho-hegeliana y las investigaciones posteriores de Hotho llamadas *spekulative Kuntsgeschichte (Historia especulativa del arte)*, mismas que posteriormente sirvieron para conformar la obra *Vorstudien für Leben und Kunst (Estudios*

preliminares de vida y arte)³⁵⁷. Con lo anterior, nuestra autora llegó a la conclusión que Hotho nos presenta en su *Estética* una teoría propia de *arte* donde esta forma de la conciencia se muestra completamente teórica como si no fuera necesario corroborar lo que se está afirmando sobre el *arte* con la obra artística misma, lo cual, a juicio Gethmann-Siefert resulta muy conveniente tanto para la edición Hotho de la *Estética* como de sus propuestas teóricas personales. Lo anterior es muy problemático para la editora de la *Estética*, ya que, el olvido del *arte* en su constitución como *Darstellung* no provienen del pensamiento personal de Hegel, sino, de la lectura personal de Hotho, por lo cual, nuestra autora propone utilizar los apuntes de Kehler como una excelente alternativa bibliográfica donde además de acercarnos lo más posible a lo dicho directamente por Hegel en su curso de filosofía del arte; así podremos observar al *arte* hegeliano como *Darstellung* hecho que se torna claro cuando se estudia que algunas formas del arte, al presenciarlas en su presentación real en la realidad efectiva no coinciden totalmente con las características del lugar que Hotho les otorgó en su exhaustiva sistematización en la *Estética*.

La segunda perspectiva con la que Gethmann-Siefert propone su lectura de la filosofía de Hegel es la que hemos llamado conceptual y consiste principalmente en que Hegel lleva a cabo su estudio del *arte* como *Darstellung*, lo cual, es una cuestión fundamental para nuestra autora puesto que, aunque una de las finalidades principales de la filosofía hegeliana es la sistematización de la totalidad de las formas de la conciencia; con el *arte* Hegel se enfrenta a la dificultad de que las obras artísticas son acciones del espíritu que se nos presentan en la realidad efectiva, esto significa que todo aquello que se diga acerca del fenómeno artístico dentro del sistema debe coincidir con lo que la obra artística nos presenta efectivamente en el espacio social y de manera sensible. Por lo anterior Gethmann-Siefert afirma que el *arte* es la forma del espíritu más problemática con la que se enfrenta Hegel en el momento mismo de llevar a cabo la sistematización de su pensamiento puesto que, a decir de nuestra autora, Hegel ve en el *arte* la forma del espíritu que le exige que lo expuesto en la sistematización sea correcto; de otra forma podemos decir que, aquellas afirmaciones que se incluyan al sistema deben coincidir con su realidad efectiva. Lo anterior, debe ser aplicable

³⁵⁷ Cfr. Giovanna Pinna “Una constelación berlinesa. Sobre el descubrimiento de lo moderno en la estética de Hegel” en *Pre-textos* Faustino Ocina editor (México, 2017) 73-90.

a cualquier forma de la conciencia solo que, el *arte* en su peculiaridad de ser *Darstellung* exige con mayor rigurosidad esta comprobación del sistema, es decir, la presentación sensible del *arte* simplemente se nos muestra en el espacio social y esto provoca que de inmediato tengamos que corroborar dicha presentación con lo que se ha afirmado en el sistema hegeliano sobre esta forma de la conciencia; a este respecto nuestra autora nos dice:

Hegel no quiere renunciar a su concepción sistemática, sino probarla; sobre todo, quiere demostrar cómo se presentan las artes en el contexto de la cultura mundial en la variación de diferentes épocas y culturas. Esta evidencia se reduce a la cuestión de si se puede hablar de "obras de arte" y en qué sentido. Pero una obra, como Hegel la define sistemáticamente, es un fenómeno cultural a través del cual una comunidad histórica encuentra su propia y peculiar confianza en sí misma: articula, bien fundamentado y transmitido por cada "juicio artístico" que tienen las *Lecciones de estética*, por tanto, el sentido estrictamente sistemático de abordar la conclusión de tal examen; a saber, el examen de hasta qué punto un determinado fenómeno cultural puede considerarse definitorio, quizás el único factor determinante de una cultura y una época, es el pensar en qué medida el "espíritu de un pueblo" se manifiesta en determinados fenómenos artísticos³⁵⁸.

Después de las líneas anteriores, es necesario precisar que Gethmann-Siefert no intenta argumentar que el sistema filosófico de Hegel sea incorrecto o fallido, solo hace la precisión, de que, la *Darstellung* del *arte* pone a prueba a dicho sistema, en otras palabras, la presentación de esta forma de la conciencia obliga a Hegel y a nosotros mismos, a corroborar de forma inmediata lo afirmado en el sistema filosófico con la obra de arte en cuestión para que, de ser necesario se hagan ajustes, correcciones o incluso aumentos al sistema hegeliano; esto en congruencia con lo que propone la noción del *espíritu absoluto*. De ser cierto lo anterior, a nuestro juicio, se explicarían dos aspectos muy importantes de Hegel como filósofo y autor; el primero sería una explicación sobre la estructura del curso de *Estética* que

³⁵⁸Gethmann-Siefert, *Phänomen versus System*, 17, (traducción propia). Por la importancia de la cita consideramos valioso presentar en extenso su versión alemana: "Hegel will seine systematische Konzeption nicht aufgeben, sondern Bewähren; er will vor allem demonstrieren, wie sich die Künste im Kontext der Weltkultur in der Varianz verschiedener Epochen und Kulturen darstellen. Dieser Nachweis läuft jeweils auf die Frage hinaus, ob und in welchem Sinne man von „Werke der Kunst“ reden könne. Ein Werk aber – so definiert Hegel systematisch – ist ein Kulturphänomen, durch das eine geschichtliche Gemeinschaft ihr eigenständliches und eigenes Selbstbewußtsein findet: artikuliert, fundiert und tradiert. Die „Kunsturteile“ der Vorlesungen zur Ästhetik haben also den strikt systematischen Sinn, das Fazit einer solchen Prüfung zu thematisieren; der Prüfung nämlich, wieweit ein bestimmtes Kulturelles Phänomen als prägend, vielleicht alleinbestimmend für eine Kultur und Epoche gelten kann, wieweit sich in bestimmten Phänomenen der Kunst der „Geist eines Volkes“ manifestiert”.

hemos ya analizado ampliamente en el presente capítulo. Si recordamos dicho curso de filosofía del arte cuenta, tanto en la versión de Hotho como en la de Kehler de tres partes principales, la primera donde nos habla del ser del *arte* o, mejor dicho, de las cualidades que tiene el *arte*, mismas que le permiten ser parte del *espíritu* y posicionarse en un lugar privilegiado del sistema filosófico de nuestro autor. La segunda parte consiste principalmente en un seguimiento histórico y sistemático de todas las formas artísticas que la conciencia ha creado por medio de sus acciones a lo largo de lo que hemos llamado el fenómeno del espíritu. Y, por último, la tercera parte la cual se relaciona directamente con la lectura de Gethmann-Siefert puesto que, en esta sección Hegel hace un estudio de las artes en su particularidad, es decir, a nuestro autor no le basta haber hecho un estudio profundo de la historia del fenómeno artístico, sino, la *Darstellung* del *arte* lo obliga a voltear a ver las obras en su presentación particular para corroborar que las afirmaciones expuestas en las dos secciones anteriores sean correctas. Esto último, aunque es una afirmación atrevida, a juicio de Gethmann-Siefert no estaría lejos de ser verdadera, ya que, la tercera parte de la *Estética* parece que funge como una especie de sistema de comprobación de los dos apartados anteriores puesto que, el propio Hegel se ve en la necesidad de regresar al fenómeno artístico, es decir, a las obras artísticas en su particularidad para poder corroborar o comprobar que su sistema sea correcto al hacer una auténtica referencia a la realidad efectiva del fenómeno artístico. Si lo anterior no tuviera congruencia alguna ¿cuál sería la función de la tercera sección de *la Estética* de Hegel?; hacemos esta pregunta, ya que, si no pensáramos que la función de dicha sección fuera cercana a lo que hemos mencionado, parecería que *Parte especial* o la *Sección de las artes particulares* resulta un tanto repetitiva a lo expuesto por Hegel en las dos secciones anteriores de su curso. Sin embargo, si estudiamos dicha sección bajo la hipótesis de Gethmann-Siefert; ésta se torna fundamental en un curso de estética puesto que, es la única sección de la obra que nos pone efectivamente en presencia de las obras artísticas particulares, es decir, nos encontramos frente acciones concretas de la conciencia que lo único que hacen es mostrarnos de manera sensible el *ideal* de la época de las que son parte.

El segundo aspecto que podríamos explicar de Hegel a partir de la hipótesis de Gethmann-Siefert sobre la superioridad del fenómeno del espíritu frente a la sistematización, es un hecho que en realidad es de carácter biográfico mismo que, ya hemos mencionado cuando hablamos de la existencia y legitimidad de los apuntes de Kehler; nos referimos al

muy notorio hecho de que Hegel era un profesor que continuamente llevaba a cabo una revisión exhaustiva de sus cursos universitarios, prueba de esto es su propio curso de estética o las diferentes versiones que tenemos de *la Enciclopedia*, hecho que nos hace pensar que en efecto, nuestro autor tenía un especial interés por estudiar la totalidad del fenómeno del espíritu para exponerlo de manera sistemática, sin que dicha sistematización tomara prioridad sobre el estudio mismo del *espíritu* como pretenden algunas lecturas de la obra de Hegel como la de Hotho. Lo anterior lo mencionamos porque esta continua revisión de los cursos y obras, nos habla de una constante y permanente preocupación de nuestro autor por estudiar la realidad efectiva, puesto que, al hacerlo siempre es posible encontrar puntos de mejora o precisiones en la exposición sistemática del fenómeno del espíritu; por el contrario, esta actitud de Hegel, nos aleja de la posibilidad de pensar que nuestro autor tuviera solo como finalidad el perfeccionar su sistema filosófico, esto sin tomar en cuenta lo que nos presenta *el espíritu* en la realidad efectiva.

Dicho lo anterior, podemos continuar exponiendo el trabajo de Gethmann-Siefert para lo cual debemos decir que, ella encuentra en la *Estética* de Hegel, específicamente en la versión de Kehler, tres formas del arte que resultan muy problemáticas para Hegel, lo cual, se convierten en puntos sensibles de la filosofía hegeliana, mismos que resultan dignos de repensarse dentro del sistema hegeliano puesto que, prácticamente son imperceptibles en la versión de Hotho. El primero de estas formas del arte es la *forma simbólica* del arte, en específico la *arquitectura* puesto que, nuestra autora afirma que, para Hegel en este momento de desarrollo del arte, éste no puede separarse o identificarse de forma totalmente separada de la *religión*, es decir, ambos en este momento forman una unidad indivisible al mismo tiempo que, se puede advertir la presencia de ambas formas de la conciencia, en otras palabras, con la forma simbólica Hegel observa que ya existe una manifestación artística de la conciencia, la cual, merece ser tratada con dicha dignidad, sin embargo, todavía es demasiado cercana al relato religioso de la comunidad egipcia. Lo anterior, resulta en una dificultad grande para Hegel a la hora de concretar su sistema, es decir, es problemático argumentar que dentro de la *religión* egipcia exista una *acción* de la conciencia que ya merece el estatus de *arte* al mismo tiempo que, no se cuenta con los elementos teóricos suficientes para desarrollarlo de forma independiente de una segunda forma de la conciencia que, en este caso, es *la religión*. De otra manera podemos decir que, a juicio de Gethmann-Siefert,

sistemáticamente es muy complicado colocar al mismo tiempo a una forma de la conciencia que pertenece a dos categorías diferentes del sistema. Por lo anterior, es que, Hegel salva esta dificultad afirmando que el *arte* egipcio es un *pre-arte*, argumentando que el *maestro artesano* todavía no es totalmente consciente de su *acción*, sin embargo, aún cuando la categoría de *pre-arte* funciona satisfactoriamente para salvar la dificultad que presenta la sistematización hegeliana; la controversia conceptual continua puesto que, nuestro autor se ve exigido por la *Darstellung* de la *arquitectura* egipcia y desea darle la dignidad de *arte*, tan es así, que Hegel las incluye en su curso de *Estética* como una forma del arte que tiene un lugar indiscutible dentro del fenómeno del espíritu.

La segunda forma del arte que Gethmann-Siefert puntualiza como problemática en la sistematización hegeliana es la *pintura* romántica y, con mayor precisión, la holandesa puesto que, para Hegel ésta comparte con la *escultura* griega la cualidad de la belleza. Lo anterior es problemático pues a juicio de nuestra autora, ambas permiten crear acciones que ilustren la idea que una comunidad tiene de su representación de religiosa, esto mediante la figura humana misma que, aparece en la realidad efectiva gracias al perfeccionamiento de la técnica que ha logrado adquirir y ejecutar el *artista*. Así Hegel enfrenta en la *pintura* a una forma del arte que al igual que la *escultura* griega es bella, lo cual, le representa otra dificultad sistemática, ya que, resulta muy complejo argumentar el hecho de que ambas formas del arte posean esta cualidad artística por lo que deberían ocupar una misma categoría dentro del sistema; lo anterior es resuelto por Hegel aceptando y argumentando que la *pintura* es un *arte* bello en tanto que, al igual que la *escultura*, toma la idea de dios y lo presenta de la forma más espiritual posible, es decir por medio de la presentación de dios con la figura humana; sin embargo, en el caso de la *pintura*, la belleza pierde relevancia puesto que, los hombres ya no debemos suponer o imaginarnos que la figura humana es la mejor manera de representar a la deidad, lo anterior se debe a que, gracias al relato cristiano no solo sabemos que Dios tiene figura hombre sino que, se tiene la conciencia absoluta de que Dios es un hombre. Así Hegel, teniendo en cuenta esto, puede mostrarnos que, aunque la *pintura* es bella al igual que la *escultura* ya no es prioritario categorizar a este *arte* como bello dentro del sistema, ya que, sus aportes al fenómeno del espíritu ya no son solo mostrarnos una *acción* bella, sino que, su importancia radica en mostrar una obra que sea capaz de mostrar, a través del manejo de los colores, la absoluta individualidad del artista en la realidad efectiva.

Es de esta forma como Hegel nos presenta un argumento fuerte y contundente para poder posicionar a estas dos formas del arte de manera separada dentro de su sistema; sin embargo, nuestra autora insiste en el hecho de que ambas, al compartir la belleza como cualidad artística resultan problemáticas para Hegel puesto que, las obras mismas se nos presentan como bellas y el hecho que el relato cristiano nos diga que Dios se encarnó hombre realmente no le quita relevancia a la belleza del fenómeno del arte de *la pintura* cristiana por lo que, aunque Hegel salva de manera correcta la argumentación sobre el lugar que tiene *la pintura* en el sistema, éste no se debe dejar de repensar puesto que, esta forma del arte en la filosofía hegeliana siempre se nos muestra como bella en su presentación en la realidad efectiva. En este punto nos parece importante volver a insistir que, Gethmann-Siefert no está diciendo que el sistema hegeliano sea incorrecto, solo está puntualizando algunos momentos de la conciencia que resultan problemáticos de sistematizar debido a que su *Darstellung* nos muestra, tanto a Hegel como a nosotros, que dichos momentos de la conciencia son demasiados complejos como para otorgarles una categoría conceptual que sea conveniente para su inclusión al sistema de manera total e inmutable, por lo que, es necesario siempre regresar al fenómeno del arte para siempre estar pensando el sistema y, de ser necesario hacer algunas precisiones. Dicho lo anterior, también debemos reiterar que, lo que sí hace nuestra autora, es criticar directamente a las lecturas hegelianas que privilegian ampliamente la profundización y maestría de la sistematización del todo de la conciencia, al estudio del fenómeno de la conciencia que originó dicho sistema.

La tercera y última forma del arte que Gethmann-Siefert considera problemática dentro del sistema hegeliano es *la ópera*, la cual, como ya hemos expuesto en la presente investigación, es considerada por Hegel como la *Gesamtkunstwerk*, hecho que significa que *la ópera* es una *acción* de la conciencia en la que todas las formas artísticas se nos presentan en igualdad de importancia, como unidad total, la cual, se nos presenta en un solo momento. Lo anterior es considerado por nuestra autora como una forma del arte que resulta complicada de sistematizar para Hegel, ya que, es un *arte* que, al incluir a todas las demás formas artísticas en un solo instante no se le puede contener, asignar o categorizar en un solo momento de la exposición sistemática del desarrollo de la conciencia mismo que, sea capaz de agotar todas las implicaciones que tiene *la ópera* en el instante mismo de ser presentada en la realidad efectiva; esto se debe a que si se le otorgara una categoría como lo hace Hotho,

por ejemplo, al decirnos que *la ópera es música*, lo que hacemos es no solo limitar a *la ópera* en cuanto a sus cualidades artísticas, sino que, nos olvidamos del fenómeno operístico mismo, el cual, al presentarse ante nosotros nos muestra que es mucho más que solo *música*.

Lo anterior es muy importante para Gethmann-Siefert puesto que, ella ve en la *Gesamtkunstwerk* hegeliana un aporte muy importante de parte de nuestro filósofo, ya que, *la ópera* es un *arte* que tiene lugar en el desarrollo del *drama* moderno de tiempos de Hegel, por lo que se constituye como una manifestación artística que no solo se muestra como la unidad de todas las artes, sino que, dicha unidad es capaz de ser presentada en la realidad efectiva. En otras palabras, para Gethmann-Siefert *la ópera* de Hegel es la última forma del arte romántico que tiene la capacidad de ser presentada frente a los integrantes de la comunidad para mostrarnos sensiblemente el *ideal* de la época. Lo anterior lo dice nuestra autora porque si recordamos nuestra exposición sobre *la Estética* de Hegel, *la poesía*, que es la última forma del arte que expone Hegel, misma que contiene a *la ópera* bajo la forma de *arte dramático*; es considerada por nuestro autor solo como *Vorstellung*, es decir, solo como una idea en la mente, por lo que ésta no puede tener exterioridad y no podría, propiamente, transmitirnos sensiblemente el *ideal* de la época. No obstante, aunque *la ópera* se encuentra dentro de *la poesía*, ésta forma de arte continua siendo esencialmente *Darstellung*, ya que, no solo es *poesía* sino, la unidad de todas las formas de arte por lo que, las otras artes que la constituyen sí son capaces de tener exterioridad en la realidad efectiva con lo que, *la ópera* gracias a su peculiaridad de constituirse como *la Gesamtkunstwerk*, es la última forma del *arte* romántico que nos permite percibir sensiblemente el *ideal* de la época, en otras palabras, *la ópera* es para Gethmann-Siefert el último arte desarrollado por Hegel, que realmente nos permite percibir y disfrutar sensiblemente el *ideal* de época romántica esto a través de la *acción* que presenta en la realidad efectiva.

La relevancia de lo antes dicho consiste en que, nuestra autora ve en *la ópera* la prueba, de que, Hegel sí considera al *arte* de su tiempo como un auténtico *arte*, ya que, es capaz de transmitir sensiblemente el *ideal* de su época. Así Gethmann-Siefert refuerza su crítica a las lecturas hegelianas que defienden el “fin del arte” puesto que, Hegel mismo al siempre tener como prioridad el fenómeno del espíritu, fue capaz de encontrar una nueva forma de arte dentro del *drama* moderno de su tiempo, lo cual, incluyó en su sistema, aunque este no coincidiera perfectamente con los requisitos de teórico que exigía el propio. Este

quehacer filosófico del propio Hegel es para Gethmann-Siefert la prueba de que las lecturas completamente sistemáticas de la filosofía de Hegel acaban en equívocos al privilegiar el sistema filosófico al fenómeno del espíritu; pues como hemos dicho, nuestro autor en lugar de matar al *arte*, lo que realmente hizo fue aumentar el número de formas del arte con su concepción de *la ópera* como *Gesamtkunstwerk*; lo cual es lo contrario a condenar a una muerte cruel e injustificada al *arte* en un afán desmedido por sistematizar el todo del espíritu.

Gethmann-Siefert al afirmar que Hegel encontró en *la ópera* una nueva forma del arte misma que, incluyó en su sistema filosófico a pesar de ser conflictiva para el desarrollo teórico del mismo es un hecho que, desde su originalidad y novedad resulta complicado de asimilar puesto que, *la ópera* para cumplir con esta propuesta de nuestra autora debe poder brindarnos una cualidad que la hagan merecedora de este reconocimiento; así por principio de cuentas, *la ópera* en su concepción hegeliana de *Gesamtkunstwerk*, como ya hemos mencionado, nos ofrece la novedosa concepción de esta forma del arte como la unión de todas las artes del espíritu en un solo momento siendo de peculiar interés el hecho que, precisamente en este momento del desarrollo del espíritu, *la ópera* nos exige ser entendida como *Darstellung* dentro de un momento del desarrollo del *arte* que corresponde a *la poesía* misma que, solo es considerada por Hegel *Vorstellung*. Recordamos estas dos importantes características de la *Gesamtkunstwerk* porque a partir de este punto Gethmann-Siefert observa una nueva peculiaridad de la *ópera* hegeliana, misma que nos explica de la siguiente manera:

En cambio, Hegel reflexiona sobre la importancia del arte en el mundo moderno. Considera la ópera, especialmente la ópera italiana, como un intento exitoso de utilizar medios musicales y teatrales modernos para realizar un modo de presentación que une todas las artes. En opinión de Hegel, la finalización formal en este sentido va de la mano con la irrelevancia en términos de contenido. Mientras que el drama antiguo proporcionó la "moral sustancial", la orientación de la acción para el ciudadano de la antigua polis, ese contenido se pierde, el "verdadero pathos moral" se pierde. El arte ya no exige (como en el mundo griego y en la tragedia de los antiguos) todo el ser humano, sino que está listo para ser disfrutado. Dondequiera que el drama moderno alcance su antigua perfección nuevamente como, por ejemplo, es el caso de la ópera moderna, el gran contenido se pierde por completo o su significado se ha vuelto ajeno e irrelevante para nosotros. La ópera, como nos dice Hegel en las *Lecciones de estética*: "por eso le gusta divagar hacia el cuento de hadas y la mitología. La seriedad queda así aplastada bajo el desarrollo de

todos los lados "(Marb. Bibl. 1826 89a). Por lo tanto, la ópera no solo permite el disfrute del arte perfecto y hermoso, sino que también exige un disfrute reflejado del arte, es decir, la abstracción del contenido. Hegel, por tanto, caracteriza la ópera de la misma manera que caracterizó el humor objetivo: con estos medios —la obra de arte total de la ópera, como el humor objetivo literario— el arte alcanza la perfección formal con insignificancia interior³⁵⁹.

Como podemos observar, Gethmann-Siefert piensa que en *la Darstellung de la ópera* hegeliana encontramos una forma del arte que, gracias a su perfección de forma, nos permite disfrutar sensiblemente la belleza del *arte* en cuanto totalidad. Lo anterior significa que cuando nosotros presenciamos una puesta operística lo que sucede es que podemos apreciar sensiblemente la unidad formal de todas las artes, lo cual, nos permite llegar a uno de los objetivos últimos del *arte* como forma de la conciencia mismo que, consiste en el hecho de disfrutar o deleitarse ante la presencia sensible de la belleza artística.

Dicho objetivo del *arte* es expuesto por Hegel en la introducción de su *Estética* cuando nos dice:

El hombre se deleita en su obra, y también, por tanto, en el trabajo que imita a la naturaleza (*Der Mensch freut sich seines Werk, also auch solcher Arbeit, [die darin besteht,]*). Sin embargo, cabe decir de inmediato que imitar a la naturaleza es un deleite muy limitado; el hombre debe encontrar mayor deleite si produce algo suyo, inventado por él: instrumentos técnicos, una obra escrita, o especialmente algo científico, que le corresponda completamente en propiedad³⁶⁰.

³⁵⁹Gethmann-Siefert, *Phänomen versus System*, 215, (traducción propia). Por ser una cita muy relevante presentamos en extenso su versión alemana: "Hegel reflektiert stattdessen auf die Bedeutung der Kunst in der modernen Welt. So gilt ihm die Oper, insbesondere die italienische Oper, als gelungener Versuch, mit Hilfe moderner musikalischer und theatertechnischer Mittel eine alle Künste vereinende Darstellungsweise zu realisieren. Formale Vollendung in diesem Sinne geht allerdings nach Hegels Ansicht mit inhaltlicher Belanglosigkeit einher. Während das antike Drama die „substantielle Sittlichkeit“, die Handlungsorientierung für den Bürger der antiken Polis geliefert hat, geht ein solcher Inhalt, geht das „wahre sittliche Pathos“ verloren. Die Kunst fordert nicht mehr (wie in der griechischen Welt und in der Tragödie der Alten) den ganzen Menschen, sondern sie steht zum Genuß an. Wo immer das modern Drama seine antike Formvollendung wieder erreicht, wie es z. B. in der modernen Oper der Fall ist, geht der große Inhalt gänzlich verloren bzw. ist er uns in seiner Bedeutung fremd und belanglos geworden. Die Oper, so führt Hegel in den Vorlesungen aus „schweift deswegen gerne ins Märchenhafte und Mythologische aus. Der Ernst erdrückt sich so unter Ausbildung aller Seiten" (Marb. Bibl. 1826. Ms. 89a). Die Oper ermöglicht also nicht allein den Genuß an vollendeter und Schöner Kunst, sie fordert zugleich zu reflektiertem Kunstgenuß, nämlich zur Abstraktion von den Inhalten auf. Hegel charakterisiert die Oper daher in der Weise, wie er auch den objektiven Humor gekennzeichnet hatte: Die Kunst erreicht mit diesen Mitteln – dem Gesamtluftwerk der Oper, wie dem literarischen objektiven Humor – formale Vollendung bei innerer Belanglosigkeit".

³⁶⁰Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, §14; 65.

Sin duda, afirmar que *la ópera* es una la forma artística que nos permite disfrutar la belleza del *arte* es una afirmación muy controversial y merecedora de una gran discusión, puesto que, parece que Hegel no centra su atención en desarrollar la manera en que los hombres disfrutamos la belleza del *arte*, sino que, su trabajo filosófico se centra en hacer un estudio que abarque la totalidad de las formas artística que han aparecido a lo largo del desarrollo del fenómeno de la conciencia. Sin embargo, Gethmann-Siefert se aventura a afirmar que *la ópera* nos permite disfrutar la belleza *el arte*, ya que, en su carácter de *Gesamtkunstwerk* es la primera obra artística que ha llegado a la perfección de forma, lo cual, la convertiría en la única arte particular capaz de permitirnos un total deleite sensible con la belleza del *arte*.

No obstante, es importante puntualizar que Hegel no desarrolla esta capacidad de *la ópera* de hacernos disfrutar la belleza del *arte*, pues su objetivo es estudiar al *arte* en su totalidad como forma del espíritu y, como *la ópera* solo nos brinda la perfección de forma debido a que, en su presentación nos olvidamos del contenido ético para poner solo atención en la forma; nuestro autor debe continuar su argumentación filosófica para completar su estudio sobre la *idea* del *arte*, proponiendo que el siguiente momento es el *drama* moderno, el cual, como ya hemos dicho nos permite centrar nuestra atención en la *acción* o finalidad ética que propone la obra dramática, lo cual, nos aleja de la perfección de forma propia de *la ópera* y con ella, de la posibilidad de disfrutar sensiblemente la belleza del *arte*.

Es de esta forma como Gethmann-Siefert ve en el concepto de *ópera* de Hegel a la forma del *arte* más interesante y controvertida de la filosofía del arte del filósofo de Stuttgart, pues en ella observa a una auténtica *Gesamtkunstwerk* que nos permite, por unos breves instantes, disfrutar de la belleza del *arte*; al mismo tiempo que esta forma artística hace temblar a toda la argumentación sistemática hegeliana, ya que, les exige una verificación constante y permanente de la idea de arte expuesta en el sistema con la realidad efectiva que nos presentan las acciones de la conciencia.

Conclusiones

En la presente investigación hemos presentado un estudio de la filosofía hegeliana que pretende mostrar todos los elementos necesarios para poder comprender a cabalidad el concepto *ópera* que Hegel desarrolla en su *Estética*. Sin duda, nuestro esfuerzo ha resultado en un trabajo que ha tenido la necesidad de estudiar de manera profunda y sistemática, por lo menos dos obras pertenecientes al *corpus* de la filosofía de Hegel, a saber: *la Fenomenología* y *la Estética*; lo cual es sin duda una fortaleza, pues consideramos que hemos presentado un extenso y sólido marco teórico en el que mostramos los elementos que nos permiten entender a la *ópera* como una forma de conciencia o del arte pertenecen a la totalidad en la que consiste el fenómeno del espíritu. No obstante, estamos conscientes que lo anterior tiene una posible desventaja, la cual consiste en que el lector del presente trabajo pudiera llegar a considerar que el marco teórico que hemos presentado opaca o hace pasar desapercibido al concepto protagonista de esta investigación, es decir, el concepto *ópera*. Esto podría ser posible, ya que, no sería difícil encontrar a algún lector de nuestro trabajo que considerara que hemos hablado más de las generalidades de la filosofía de Hegel que de la propia *ópera* hegeliana; en otra palabras, quizá alguien haya pensado que en cada una de las páginas de nuestra investigación hablaríamos directamente de la *ópera* que Hegel desarrolló en su pensamiento o, por lo menos, que en la mayoría de los párrafos haríamos una referencia directa o indirecta a algún aspecto operístico; y al no haber encontrado lo antes mencionado, dicho lector, pudiera haber sufrido algún tipo de decepción al haber encontrado un mayor número de discusiones hegelianas que operísticas. Al estar conscientes de esta aparente desventaja de nuestro trabajo, hemos decidido escribir la conclusión de la presente investigación intentando mostrar que, era absolutamente necesario desarrollar un marco teórico con las características del que hemos presentado, para poder llegar a comprender, realmente, el significado y alcance filosófico de la *ópera* en el pensamiento de Hegel. Así, el contenido de los siguientes párrafos no pretende, de ninguna forma, ser un resumen de lo ya expuesto en los capítulos que constituyen nuestra investigación, sino que, nuestro deseo es presentar al lector un apartado que aclare la importancia de la *ópera* en el pensamiento de Hegel y de cómo la comprensión de este concepto resulta imposible sin un sólido conocimiento de la filosofía hegeliana.

Sobre nuestra lectura de la filosofía de Hegel

Como se sabe, a lo largo de la historia se han propuesto una extensa gama de lecturas o interpretaciones de la filosofía hegeliana, las cuales tienen múltiples enfoques y matices; mismos que pueden consistir desde una explicación claramente metafísica de la conciencia hegeliana, hasta lecturas que podríamos catalogar como materialistas. Así en este amplísimo aspecto de interpretaciones de la filosofía hegeliana, nosotros hemos optado por una lectura del pensamiento de Hegel que a nuestro juicio es correcto denominar *científico*, esto debido a que nosotros consideramos que el estudio del *prólogo* de *la Fenomenología* es fundamental para la correcta comprensión del pensamiento del filósofo de Stuttgart; pues como él mismo afirma en ésta sección de su obra, para poder comprender un elemento del desarrollo del espíritu es necesario comprender la totalidad del fenómeno de la conciencia, es decir, para Hegel es imposible hacer filosofía solo de un solo aspecto de las acciones humanas, pues nosotros somos conscientes de que existe ese hecho en específico, precisamente porque comprendemos la existencia del *todo* que comprende ese pequeño aspecto de la conciencia en el que queremos centrar nuestra atención. En palabras sencillas podemos decir que para Hegel si se quiere conocer o comprender cabalmente una particularidad de la realidad espiritual es necesario saber *todo* sobre dicha realidad. Así, esta exigencia es denominada por nuestro autor como *cientificismo*³⁶¹ (*Wissenschaft*) y es sin duda uno de los mayores objetivos de su pensamiento, así como el verdadero *Leitmotiv* de su pensamiento, lo cual se puede observar desde la estructura de sus obras, la elaboración del sistema filosófico que él mismo nos presenta en la *Enciclopedia* y los numerosos anécdotas biográficas de Hegel en los que se observa una constante y voraz inquietud por modificar, completar, mejorar y robustecer los diferentes cursos que nuestro autor dictó a lo largo de su vida.

Sin duda, la noción hegeliana que apoya cabalmente el *cientificismo*³⁶² hegeliano y por lo que nos sentimos aún más confiados en apoyar esta lectura es el *espíritu absoluto*, el cual, paradójicamente se encuentra expuesto en el último capítulo de *la Fenomenología* cuando en realidad es el verdadero inicio de la filosofía de Hegel. Lo anterior, lo afirmamos porque el planteamiento filosófico de nuestro autor parte del hecho mismo, de que, existe la

³⁶¹ Véase nota 1.

³⁶² *Ídem*.

totalidad del mundo de la consciencia, es decir, todo inicia del hecho de que el ser humano es consciente de que existe el mundo y la cultura; en otras palabras, el estudio de la filosofía es posible porque el ser humano es capaz de tomar conciencia de que es un ser que tiene la facultad de pensar la realidad efectiva de manera abstracta, es decir, los hombres son capaces de ponerse a sí mismos como objetos de conocimiento, lo cual es la justificación teórica que nuestro autor utiliza para legitimar un estudio fenomenológico de la historia de la conciencia mismo que, en el sentido hegeliano significa que hacer filosofía consiste en estudiar la totalidad de las formas que han constituido el fenómeno del espíritu a lo largo de la historia; esto partiendo desde el momento en el que la conciencia se sabe capaz de ser consciente de sí, para poder así realizar un recorrido por cada uno de los momentos de la conciencia en los que ésta negó el mundo natural para crear la realidad espiritual; hasta poder finalizar dicho recorrido en el momento mismo de su inicio donde la conciencia sabe que ella se conoce de manera absoluta.

Realizar la precisión del hecho de que nuestra lectura de Hegel es el científicismo³⁶³ hegeliano resulta de la mayor importancia para nuestro estudio, pues teniendo esto en mente se justifica la necesidad de hacer una exegesis completa de todas las formas de la conciencia que nuestro autor presenta en la *Fenomenología* y en de las formas del arte de la *Estética*, ya que, en congruencia con la lectura de la obra hegeliana que proponemos, debemos conocer todas las nociones que han formado parte del fenómeno del espíritu para poder comprender una forma de la conciencia en específico. Lo anterior, como se puede anticipar es importante para nuestro estudio de la *ópera* hegeliana pues, en primer lugar, debemos conocer la totalidad de las formas de la conciencia que Hegel presenta en la *Fenomenología* para comprender la manera en que el *arte* cobra realidad e importancia dentro del todo del espíritu, lo cual nos permitirá comprender, en un segundo momento, la totalidad de las formas del arte que nuestro autor presenta en la *Estética*. Así, con los dos elementos teóricos que acabamos de mencionar podremos comprender científicamente, o de forma absoluta, el concepto *ópera* como una forma del arte que es parte de la totalidad fenómeno del espíritu. De esta manera, teniendo el conocimiento de la totalidad del espíritu podremos comprender a la *ópera* como una parte perteneciente a dicha totalidad, y podremos entender la importancia que tiene esta forma del arte desde su particularidad, es decir, dentro del *todo* en el consiste el espíritu.

³⁶³ *Ídem.*

Dicho de forma sencilla, al entender todas las formas de la conciencia entenderemos porqué la *ópera* forma parte del *todo* y entendiendo la *ópera* hegeliana podremos entender el *todo* filosófico que propone nuestro autor.

Otra importancia de nuestra lectura de la filosofía de Hegel, es que, nos permite comprender que para nuestro autor lo importante es la totalidad del espíritu, por lo que todas sus partes son igual de importantes entre sí, es decir, dentro del sistema filosófico hegeliano no se puede afirmar que alguna forma de la conciencia sea más importante que otra, pues cada una de las partes, al constituir el todo es igual de esencial y necesaria que cualquier otra; por lo que la noción en la que se debe cimentar cualquier lectura de la filosofía de nuestro autor es, precisamente la del *todo* en el que ésta consiste. Lo anterior, resulta de lo más relevante puesto que así se evitará que se privilegie a alguna forma de la conciencia con respecto a otra, al mismo tiempo que no se correrá el riesgo de parcializar el conocimiento de la filosofía hegeliana, es decir, no correremos el riesgo de estudiar una forma de la conciencia en específico, perdiendo de vista el fin último de Hegel que, como ya hemos dicho, es comprender el todo en el que consiste el espíritu.

Ahora bien, otra ventaja de proponer al carácter científico de la filosofía de Hegel como nuestra lectura de la filosofía de Hegel, es que, ésta trabaja de manera contigua con la noción del *espíritu absoluto*, esto en el sentido de que para que la conciencia pueda realizar un estudio científico de sí misma, ella debe tener la capacidad de ponerse a sí misma como objeto de conocimiento, es decir, la conciencia debe poder darse cuenta de que ella se encuentra dentro del todo que constituye el fenómeno del espíritu y que por eso mismo, existe la posibilidad de estudiar la totalidad de nociones que constituyen dicho fenómeno. Lo anterior, es de la mayor relevancia, pues esta capacidad de la conciencia le permite a ésta estar continuamente auto conociéndose de manera abstracta, lo que provoca que de manera permanente la conciencia pueda estar estudiándose a sí misma, es decir, siempre puede estar conociendo, revisando, cuestionando y criticando a todas las nociones en las que ella misma consiste; lo cual permite que exista la posibilidad de que la conciencia encuentre algún error, inconsistencia o sutileza en su propio autoconocimiento; incluso puede existir el caso de que ella misma pueda darse cuenta que, dentro de la totalidad en la que ésta consiste, exista la posibilidad de que haya la necesidad de incluir algún aspecto de alguna noción que no haya sido contemplado desde un principio o incluso que haya que incluir alguna nueva forma de

la conciencia que no haya sido contemplada en la totalidad con anterioridad. Así, gracias a la capacidad de la conciencia de estudiarse a sí misma de forma abstracta, es que, es posible tomar conciencia de que es necesario hacer correcciones en el conocimiento de la totalidad en la que ella misma consiste para poder así generar un saber más completo y certero sobre sí misma. Esto último es de nuestro mayor interés, pues como ya hemos dicho, la filosofía hegeliana tiene como uno de los principales objetivos el estudiar la totalidad de nociones en las que consiste la conciencia, dicha totalidad de ninguna forma se constituye de un conocimiento final o inamovible, al contrario, precisamente porque la conciencia tiene la capacidad de estudiarse abstractamente; la totalidad de nociones en las que consiste su propio conocimiento, es una totalidad abierta a un cambio permanente, con lo cual siempre puede haber precisiones, cambios o aumentos al todo que constituye el fenómeno del espíritu; esto precisamente porque la conciencia se estudia a sí misma de manera constante y permanente, con lo cual puede llegar a resultados que la obliguen modificar el conocimiento que anteriormente tenía de sí misma.

Ahora bien, un hecho muy importante del *todo* en el que consiste el fenómeno del espíritu es que, éste se debe exponer de forma sistemática, es decir, una vez que la conciencia ha hecho el recorrido por todas las nociones que la constituyen; ella debe exponer la totalidad de éstas de manera sistematizada o de alguna forma discursiva en la que se incluyan a todas las nociones, donde se entiendan las relaciones que existen entre ellas, donde se pueda comprender cómo una es resultado de la otra, que se permita observar el método (dialéctica) que permitió que apareciera cada una de las nociones y que se pueda observar al fenómeno del espíritu como una totalidad orgánica que inicia en un momento donde ya existe conciencia de dicha totalidad para poder hacer un estudio fenoménico de sí mismo hasta la noción de *espíritu absoluto*. Lo anterior, permite presentar de forma sistemática dicha totalidad misma que, como ya hemos mencionado, se encuentra en un permanente auto conocimiento que podría actualizar el contenido que posibilita la presentación del sistema filosófico hegeliano. Para poder presentar esta lectura, nos hemos hecho ayudar de los esfuerzos académicos de filósofos de la talla de Jon Stewart, pues coincidimos con su tesis sobre la unidad de *la Fenomenología*, la cual presenta en su libro *La unidad de la Fenomenología del espíritu de Hegel. Una interpretación sistemática*, en la que propone que todas las nociones del espíritu expuestas en *la Fenomenología* se encuentran íntimamente

relacionadas, y es precisamente porque, el espíritu es una totalidad que no se puede entender sin todas sus partes; la razón por lo que para entender la filosofía hegeliana a cabalidad es necesario conocer todas las nociones que Hegel expone en su *Fenomenología* misma que, expone de manera esquemática o sistemática; dándonos como resultado la posibilidad de estudiar de forma científica la unidad en la que consiste el todo de la conciencia.

Lo que acabamos de mencionar es de gran relevancia en nuestra lectura de la filosofía de Hegel, ya que, nosotros deseamos enfatizar que para nuestro autor la conciencia se pone a sí misma como objeto de conocimiento de manera constante y permanente; dándonos la impresión de que, la totalidad del fenómeno del espíritu es un ser orgánico que se encuentra en continuo cambio. Comprendemos que afirmar lo anterior es objeto de una investigación independiente a la que hemos presentado, sin embargo, con los elementos que hemos recabado en nuestro trabajo, pensamos que podemos afirmar que sí se puede pensar al *todo* del espíritu como un ser orgánico, no en el extremo de considerarlo como un ser vivo en toda la extensión de la palabra, sino, solo queremos puntualizar que el fenómeno del espíritu se encuentra en un continuo cambio, esto gracias a que él es capaz de conocerse abstractamente; en otras palabras podemos decir que, el conocimiento que la conciencia tiene de sí misma cambia permanentemente, debido a que ella misma se transforma continuamente y al ser capaz de auto conocerse, tiene la capacidad de ser consciente tanto de su ser como de los diversos cambios que ella misma va sufriendo a lo largo del tiempo mismos que, deberán ser incluidos en la presentación sistemática del conocimiento de dicho *todo*. Por lo anterior, es que nosotros hemos establecido un diálogo crítico con algunas lecturas de la filosofía de Hegel que centran sus esfuerzos teóricos no en esta capacidad orgánica de la conciencia, sino, en estudiar la filosofía hegeliana desde una fuerte, inflexible y casi dogmática sistematización; es decir, ellos ven en el sistema de Hegel el fin último de la filosofía de este autor, lo cual, los lleva a producir o apoyar teorías como las del “fin de la historia” o la del “fin del arte”; mismas que, como ya hemos dicho, surgen de ver a la totalidad del espíritu como algo final y no cambiante, algo que tiene inicio y fin; y que sobre todo no permite la posibilidad de cambio alguno dentro de lo expuesto en el propio sistema que funge como su mayor fortaleza teórica. Estas formas de interpretar a Hegel provocan el fin de la existencia de algunas formas de la conciencia tales como el *arte* (en el caso de la teoría del “fin del arte”) o incluso le niega la posibilidad de continuar desarrollando nuevas nociones del

espíritu dentro de la realidad efectiva de la conciencia (como es el caso de la teoría del fin de la historia). A nuestro juicio estas lecturas hegelianas que se basan en una dura sistematización, en su afán por anteponer el propio sistema filosófico caen en algunos equívocos tales como: olvidarse casi por completo de la noción de *espíritu absoluto*, la cual, como ya hemos dicho, permite que la conciencia se estudie a sí misma continuamente, lo cual, provoca que existan cambios, a veces ligeros y otras ocasiones sustanciales, a la sistematización que nos presenta la totalidad del fenómeno del espíritu. Lo anterior, podría parecer una sutileza interpretativa poco importante, sin embargo, a nosotros nos resulta de lo más relevante, pues al privilegiar la sistematización surgen, por lo menos, dos dificultades teóricas en el estudio de la filosofía hegeliana. El primero consiste en que, al centrar la atención principalmente en la estructura de la sistematización del fenómeno del espíritu, lo que realmente sucede es que, perdemos de vista el verdadero ser del fenómeno del espíritu, es decir, esta capacidad que tienen la conciencia de conocer lo que ella misma ha sido capaz de crear en la realidad efectiva a lo largo de la historia, así como el continuar creando espíritu, es decir, seguir negando la realidad existente para poder seguir enriqueciendo el todo del espíritu mismo que es el verdadero ser del que se ocupa Hegel en su filosofía, el cual, es el que en realidad debe ser sistematizado. El segundo aspecto, es que, en muchas ocasiones es tan importante asegurar la perfección del sistema hegeliano que, algunos estudiosos de Hegel han llegado a alterar algunos aspectos de la filosofía de Hegel o incluso, han llegado a postular formas de la conciencia que no tienen nada que ver con la realidad efectiva de aquello que se quiere incluir en la sistematización del todo de la conciencia. Lo que acabamos de mencionar es sin duda una afirmación drástica, sin embargo, lo mencionamos porque a lo largo de nuestra investigación hemos estudiado algunos ejemplos de lo que acabamos de mencionar, siendo el más significativo la edición que hizo Heinrich Gustav Hotho de la *Estética* de Hegel; donde su afán por lograr que el sistema de las artes hegeliano fuera perfecto, lo llevó a crear algunas inconsistencias teóricas tales como: que el *arte simbólico* debe ser considerado un *pre-arte*, que el único arte bello es la *escultura clásica* y, sin duda el más significativo para nosotros, el que la *ópera* fuera una forma de la conciencia que pueda ser considerada solo como *música*; mismas que pasan desapercibidas debido al gran trabajo teórico-editorial que hizo Hotho de esta obra. A reserva de que continuaremos brindando argumentos que nos permitan robustecer nuestras conclusiones sobre estas inconsistencias

teóricas encontradas en la *Estética* Hotho-hegeliana; por el momento podemos afirmar que las aseveraciones que acabamos de mencionar, no coinciden con la realidad efectiva de éstas, ya que, basta observar una pirámide egipcia para darse cuenta que no solo es un *pre-arte*, además de que, el propio Hegel las desarrolla con la misma importancia que el arte griego dentro de su curso de estética; de igual forma, basta observar una *pintura* romántica para contemplar su belleza, al mismo tiempo que nuestro autor las trata con una especial atención, pues las considera obras poseedoras de una belleza muy especial. Por último, lo mismo sucede con la *ópera*, pues basta presenciar una producción operística para percatarse que ésta consiste en muchos más elementos que solo la *música*; y como hemos visto a lo largo de la presente investigación, esta forma del arte es para nuestro autor muy relevante, pues nos permite presenciar sensiblemente la totalidad de las artes en un mismo momento. En este mismo orden de ideas, debemos mencionar que otro problema con las lecturas sistémicas de la filosofía hegeliana, es que, en algunas ocasiones los partidarios de estas propuestas hermenéuticas de Hegel, en su inquietud por hacer del pensamiento hegeliano un sistema perfecto, han llegado incluso a tergiversar lo dicho por el propio Hegel, llegando al extremo de incluir aspectos teóricos que son producto de su propio pensamiento. Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar una vez más la edición de la *Estética* hecha por Hotho, donde él mismo queriendo lograr un perfecto sistema de las artes, el cual, encajara y coincidiera absolutamente con el sistema filosófico que Hegel nos presentó en la *Enciclopedia*, fue capaz de modificar algunos contenidos del curso de estética hegeliano, incluyendo algunos contenidos de su propia obra, lo anterior es claro justo en el capítulo de la *música* de la *Estética* Hotho-hegeliana, cuya extensión y contenido delatan semejanzas incuestionables con la obra de Hotho titulada *Vorstudien für Leben und Kunst*.

Lo anterior, es para nosotros un motivo suficiente para reforzar nuestra preferencia por una lectura científicista de la filosofía hegeliana, pues como hemos observado, ésta hace especial énfasis en observar el verdadero ser que funge como el objeto de conocimiento de la filosofía de Hegel, a saber: el *todo* orgánico en el que consiste el fenómeno del espíritu; esto sin olvidarse de la importancia capital de la sistematización de dicho *todo*, solo que con esta lectura se pueden hacer diversas precisiones y aumentos a la totalidad en la que consiste el espíritu.

Otro aspecto que resulta muy importante dentro de nuestra lectura de la filosofía hegeliana es el hecho de haber hecho nuestra exégesis tanto de *la Fenomenología* como de *la Estética* en función de la idea de *acción* (*Handlung*) que el propio Hegel desarrolla en la primera de estas obras. Lo anterior, lo llevamos a cabo ya que el filósofo de Stuttgart afirma que el ser humano es un ser que actúa, es decir, es un ser que es capaz de negar el mundo natural para crear un mundo espiritual, o sea, un mundo humano o cultural. Aunque lo antes dicho puede parecer un planteamiento filosófico bastante sencillo, en realidad, resulta ser de lo más complejo e interesante; pues el hecho de que Hegel afirme que el mundo del espíritu sea producto del actuar de los seres humanos implica que dicha realidad se encuentre siempre mediada precisamente por la conciencia del ser humano, es decir, es una realidad creada por los seres humanos a través de su actuar. Es precisamente por lo anterior que, nosotros vemos en la idea de *acción* una categoría clave para entender el pensamiento de Hegel, pues solo comprendiendo que cada una de las formas de la conciencia presentadas tanto en *la Fenomenología* como en *la Estética* son producto del actuar de la conciencia; podremos tener claro que para Hegel el conocimiento de la totalidad del fenómeno de la conciencia significa comprender el *todo* de la realidad que ha producido el actuar de los seres humanos a lo largo de la historia. Lo anterior significa que, para Hegel el mundo no nos es dado sino que, han sido las acciones humanas las que han creado la realidad que podemos conocer. Así, en este trabajo constante de la conciencia por negar la realidad natural, el producto cognitivo que funge como mediador entre la naturaleza y la realidad espiritual es el *concepto* (*Begriff*), el cual, es el producto espiritual con el que la conciencia ha construido la realidad. Precisamente porque los conceptos son producto de las acciones humanas, es que, nosotros proponemos una lectura del pensamiento de Hegel en función de la idea de *acción*, así, nunca perderemos de vista que el mundo es una creación humana, de la cual la conciencia merece todo el mérito.

Afirmar lo anterior, de la manera en que lo hemos hecho, podría hacernos caer en el equívoco de pensar que, para nuestro autor el mundo espiritual carece de exterioridad, es decir, pudiéramos entender que el mundo de la conciencia solo se encuentra dentro de aquella persona que la piense, sin embargo, esto no es así, pues quizá uno de los intereses más importantes de Hegel es garantizar la existencia del mundo exterior, lo cual, lo logra explicando que la primera *acción* de la conciencia es la negación del mundo natural que tenemos enfrente de nosotros. Así, lo que el filósofo de Stuttgart quiere mostrarnos, es que,

desde la primera *acción* de la conciencia existe el mundo exterior a la conciencia, pues la primera negación que efectúa la conciencia es aquel mundo natural que se encuentra fuera de él, hecho que le permite llegar a un primer concepto o, con mayor precisión, a un primer indexical que en este caso es la certeza del “esto”. Tener clara la existencia de la exterioridad en la filosofía hegeliana es fundamental, pues comprender que todas las formas de la conciencia que nuestro autor presenta en su sistema filosófico tienen realidad efectiva (*Wirklichkeit*), permite que dichas formas de la conciencia sean observables en el mundo exterior y pueda existir la posibilidad de comprobar la correspondencia entre el concepto que se produjo al negar la realidad natural y su exterioridad; con lo cual, los hombres podemos tener certeza de que nuestros pensamientos son verdaderos y que el mundo que está conformado por la totalidad del espíritu es real y no solo producto de la arbitrariedad de alguna subjetividad. Esta certeza de la exterioridad del mundo del espíritu, la cual, hemos identificado en lo que Terry Pinkard llama el *espacio social*; la hemos desarrollado teóricamente a lo largo de toda nuestra investigación por medio de un estudio de dos términos alemanes que guardan entre ellos una sutileza en significado muy relevante para nuestro trabajo, estos son: *Vorstellung* (representación o idea pensada) y *Darstellung* (presentación). Aunque en la presente sección regresaremos sobre la importancia de estos dos términos, por el momento solo queremos mencionar que, el primero se refiere a aquellos conceptos que se encuentran en la interioridad de la conciencia mientras que, la segunda tiene que ver con la manera en cómo encontramos dichos conceptos en el mundo exterior a la conciencia o en el *espacio social* y, cerciorándonos de su perfecta correspondencia, podremos estar seguros de la realidad efectiva (*Wirklichkeit*) de aquella forma de la conciencia que estemos estudiando o analizando.

Comprender la naturaleza teórica de las acciones en la filosofía de Hegel es sumamente relevante para nuestro estudio, pues es con esta forma de la conciencia que nosotros hemos hecho nuestra exégesis de la *Estética*, lo cual, justificamos por dos motivos principalmente: el primero consiste en que, el *arte* es una forma de la conciencia que, al igual que todas las demás, es el resultado de una *acción* humana y por tal hecho se ha ganado un lugar dentro del todo en el que consiste el fenómeno del espíritu; además, como hemos explicado a lo largo de nuestro estudio de la *Estética*, el *arte* le exige exterioridad a la conciencia, pues esta forma del espíritu tiene como principal característica que esta forma de

la conciencia es una *acción* que consiste en hacernos percibir sensiblemente el ideal de una época de la historia conciencia, con lo cual, el fenómeno artístico hace especial énfasis en la importancia de la exterioridad en la realidad efectiva del actuar de la conciencia. El segundo motivo que justifica nuestra exégesis en función de la idea de *acción* es que la *ópera*, además de ser una forma de la conciencia que, consiste en las mismas características del *arte*; esta arte particular tiene el objetivo específico de mostrar una *acción* (*trama*) completa en escena, esto con la finalidad de que los espectadores puedan reconocerse en ella. Es de esta forma, cómo a nuestro juicio la idea de acción hegeliana es una noción fundamental para entender la filosofía de Hegel y de manera más puntual, pensamos que es indispensable para comprender a cabalidad lo que nuestro autor entiende por la *ópera*.

Ahora bien, regresando a la primera parte de nuestro trabajo, es decir, la exégesis que realizamos de *la Fenomenología* para poder entender la forma de la conciencia denominada arte; debemos decir que en esta sección hicimos una reconstrucción de las formas de la conciencia más relevantes para poder entender el concepto *ópera* que Hegel nos presenta en la *Estética*. Así pues, a nuestro juicio es fundamental nunca perder de vista el hecho, de que, las acciones de la conciencia inician con la *certeza sensible*, lo cual quiere decir que el concepto producido por la conciencia ha surgido de su relación negativa con el mundo natural, es decir, con el mundo que percibimos con nuestros sentidos. Dicho lo anterior, pareciera que Hegel se encuentra proponiendo una filosofía muy cercana al empirismo, sin embargo, el filósofo de Stuttgart se encuentra lejos de esto, ya que, como ya hemos dicho la *acción* de percibir el mundo natural se lleva a cabo por medio de un concepto de lo inmediato, por ejemplo: cúbico, verde, grande o pequeño, así el producto de las primeras acciones es un universal sensible y su importancia radica en que es, precisamente, una primera *acción*. Así, con lo que acabamos de decir debemos tener claro que la realidad para Hegel nunca nos es inmediata, pues siempre están de por medio las acciones de la conciencia que al negar el mundo natural producen conceptos, no obstante, dichos conceptos, tiene como referencia real el mundo natural exterior a la conciencia. Lo anterior es relevante para nuestro estudio pues, Hegel desde el inicio de su desarrollo del fenómeno del espíritu acepta y defiende la existencia del mundo exterior sensible, lo cual, es extremadamente importante para el estudio del *arte* y la *ópera*, ya que, en ambos casos lo importante es percibir la obra que se nos

presenta en la realidad efectiva misma que, como acabamos de explicar, se encuentra justificada teóricamente por nuestro autor desde las primeras páginas de *la Fenomenología*.

Tener presente lo que acabamos de mencionar nos permite iniciar a explicar que, para Hegel siempre existe una relación inseparable entre la realidad particular y los conceptos universales. Esto se torna claro desde la primera *acción* de la conciencia donde es capaz de dejar el mundo natural y pronunciar por primera vez la universalidad del “esto”, así esta primera expresión universal de la conciencia tiene un referente particular en la exterioridad de la realidad efectiva que, por el momento solo le es propio el ser un “esto” particular. Dicha relación entre particular y universal es en extremo importante, pues además de ser un *Leitmotiv* de la filosofía hegeliana, nos lleva a entender que la obra particular de *arte* nos permite reconocernos en ella porque existe la idea universal que los miembros de una comunidad tienen de sí mismos, así, cuando ambos elementos establecen una relación exitosa el resultado es reconocimiento verdadero que lleva al espíritu a un momento de auténtica libertad. Aunque quizá sea difícil observar la relación existente entre la idea de *arte* universal y la obra de *arte* particular con los elementos tomados de la certeza sensible, por el momento solo nos interesa enfatizar que, la obra de *arte* tiene una exterioridad legitimada por Hegel desde el principio, misma que somos capaces de percibir gracias a que, existe el concepto universal de *arte*; esto de la misma forma en que Hegel nos explicó esta forma de proceder de la conciencia desde la percepción de la *certeza sensible*. Nuestra insistencia en este punto, se debe a que, para nuestro autor las obras de *arte* y con ellas la *ópera* tiene una exterioridad real, misma que, pueden ser observadas por todos los miembros de la comunidad hecho que, a menudo se olvida al estudiar la filosofía del arte hegeliana, pues se pasa por alto que por ejemplo cuando nuestro autor desarrolla la *arquitectura*, todo su discurso tiene un referente particular exterior, es decir, realmente existe una obra arquitectónica misma que pudiera ser una pirámide egipcia, la cual, es observable por todos los seres humanos en el espacio público, los cuales pueden verificar la correspondencia entre el universal de la idea de arte y la particularidad de la obra y en caso de haber un error, existe la posibilidad de hacer una corrección al sistema de las artes hegeliano.

En la sección de la *razón* en *la Fenomenología*, Hegel afirma que esta forma de la conciencia consiste en ser un grupo de individuos que comparten sus acciones entre sí, hecho que significa que, los criterios científicos, sociales y morales son comunes a todos los

integrantes de la comunidad. Gracias a la existencia de la *razón*, es que, se pueden elaborar leyes universales mismas que se comprueban de forma particular. Así como podemos anticipar, esta forma de la conciencia resulta muy relevante para el estudio del *arte* hegeliano, ya que, nos explica el motivo por el cuál las acciones son comunes a un mismo grupo de individuos, así podremos comprender el porqué nuestro autor afirma que una comunidad comparte la misma idea de *arte*, ya que, dicha idea es común a todos los miembros de la comunidad porque forma parte de *la razón* de ese grupo de seres humanos y por lo tanto, ellos pueden enunciar juicios universales en función de la idea de *arte* que se haya postulado dentro de *la razón*, mismos que deben ser comprobables de forma particular, lo cual, en el caso del *arte* se lleva a cabo por medio de las obras particulares. Así, con estos elementos es que podemos comprender de manera más contundente la definición de *arte* hegeliana, la cual afirma que la forma artística de la conciencia consiste en ser la percepción sensible del ideal de una época. Lo que acabamos de afirmar, a la luz del planteamiento teórico de la forma de la conciencia denominada por Hegel *razón*, significa precisamente porque los hombres son capaces de compartir universalmente sus acciones dentro de una comunidad, en este caso artísticas, lo cual, es posible gracias a que existe una idea universal y común de *arte*, por lo que, se pueden emitir juicios universales sobre la idea artística, mismos que se pueden comprobar de forma particular por medio de una obra en específico, esto último, es gracias al reconocimiento que puedan tener los integrantes de la comunidad y dicha obra.

Con los elementos ya mencionados, Hegel inicia a explicarnos que, en medida de que los hombres lleven a cabo sus acciones en la realidad efectiva; este proceso nos permite irnos relacionando como miembros de la misma comunidad, esto por medio del *lenguaje*, lo cual, paulatinamente generará lo que conocemos como la *cultura* o el mundo del espíritu. Así una vez que la cultura se ha consolidado y le es común a todos los hombres; surge la idea de *eticidad* la cual nos hace contemplar la posibilidad de que un individuo actúe de manera autónoma y diferente a cómo lo dictan las costumbres que se han ido forjando a acabo dentro de la vida cultural; sin embargo, aunque dicha diferencia y autonomía que acabamos de mencionar es real y legítima, el individuo que pretende actuar éticamente cae en cuenta que sus acciones no se encuentran aisladas, ya que, precisamente dichas acciones individuales están dentro del todo universal que conforma la cultura por lo que, las acciones del individuo ético no pueden ser contrarias a las costumbres de la comunidad a las que se pertenece y

aunque, este individuo desea verdaderamente actuar de manera independiente a la cultura, pues al final de cuentas sus acciones llegan a ser congruentes con las costumbres e ideales de la comunidad de la que se pretendía distinguir puesto que, es imposible actuar completamente fuera de la realidad cultural. Lo anterior, es un antecedente directo de lo que un poco más adelante Hegel llamará el *mundo ético*, mismo que resulta indispensable para entender el arte griego clásico, pues gracias a la unidad cultural en la que consisten el conjunto de acciones dentro de la comunidad humana, es que, se puede entender la unidad perfecta entre forma y contenido que pretende transmitirnos la escultura griega. De igual forma, la *eticidad* nos permite entender la *tragedia* clásica, pues solo con esta idea en mente podremos entender acciones como la de Antígona, donde este personaje de Sófocles desafía las costumbres de su comunidad y al final de cuentas su acción acaba teniendo congruencia con los ideales más aceptados de la Grecia clásica.

Omitiendo algunos elementos teóricos que Hegel desarrolla en su *Fenomenología*, mismos que nos explican cómo es que los individuos actúan según las costumbres de la comunidad, encontramos una forma de la conciencia que es relevante para comprender el *arte*, en específico el arte romántico; nos referimos a la *ley del corazón*, donde nuestro autor explica que a partir de este momento los sujetos, haciendo uso de su absoluta individualidad, son capaces de decidir sobre la bondad o maldad de sus acciones, esto solo gracias a su interioridad, es decir, solo utilizando su corazón. Así, este individuo toma conciencia, de que, no siempre lo que le dicta su corazón corresponde con las costumbres de la comunidad en la que se encuentra por lo que, decide aislarse de los demás integrantes de la cultura para poder actuar de acuerdo con lo que su corazón le dicta. Sin embargo, la acción moral que postula la *ley del corazón* es solo lógica, es decir, es solo una idea en la mente (*Vorstellung*) por lo que, nunca puede alcanzar realidad efectiva. Por tal motivo, el individuo que intenta actuar en función a esta ley se da cuenta que al aislarse de la comunidad se ha convertido en ser solitario y en un esfuerzo desesperado por recuperar a los demás, se postula a sí mismo como un ejemplo de virtud, pues él piensa que lo que le dicta su corazón es la mejor manera de actuar en comunidad, es más, si pudiera haría que todos actuaran como él dice. Desafortunadamente, esta forma de actuar de este individuo no puede ser considerada una *acción*, ya que, él no tiene plena conciencia del fin que persigue la *ley del corazón* debido a que, ésta solo depende de él, además no tiene exterioridad; por lo que, le es imposible obtener

un reconocimiento por su actuar dentro de la comunidad a la que pertenece. Lo anterior, es relevante para entender el *arte* hegeliano, ya que, como vemos dentro del pensamiento de nuestro autor, no es posible que un individuo actúe por sí solo, es decir, de forma aislada a la vida cultural lo cual, nos permite entender la fortaleza del argumento hegeliano sobre el ideal artístico, donde afirma que el *arte* puede existir en la realidad efectiva gracias a que todos los integrantes de la comunidad compartimos la idea de lo que es el *arte* y la *belleza*; esto sin ninguna excepción por lo que, no podría existir un individuo que pudiera no compartir dicha idea, incluso si un individuo hiciera algún esfuerzo por aislarse de la comunidad haciendo uso de su absoluta individualidad, al final de cuentas, acabaría por reconocer que su pensar, de algún modo termina por adecuarse al relato que constituye a la comunidad a la que él pertenece.

La siguiente forma de la conciencia que nos interesa recuperar en la presente sección es la que Hegel denomina la *conciencia trastornada*, la cual, consiste en la certeza del individuo que, en su búsqueda del bien nunca acaba por satisfacerse, es más, esta búsqueda al no terminar nunca, finaliza siendo una obsesión de esta forma de la conciencia, ya que, las acciones buenas nunca pueden radicar en la imitación de las acciones de los demás, pues ella sabe que, una verdadera *acción* debería asumir una postura crítica de las costumbres de la comunidad, sin embargo, ante la posibilidad de que la actitud crítica del individuo lo lleve a no estar de acuerdo con las maneras de actuar de la comunidad; esta forma de la conciencia es capaz de simular su acuerdo con las costumbres, es decir, solo lleva a cabo una repetición de las acciones que se llevan a cabo en la cultura, sin embargo, esta conciencia piensa que nada de dicha costumbre le es constitutivo en cuanto a sus convicciones morales y prefiere engañarse al imitar las acciones aceptadas por la comunidad. Así, la *conciencia trastornada* es una noción que nos permite entender lo que ocurre en el teatro al representar un *drama*, esto desde la época clásica hasta los dramas modernos, en los que se puede incluir claramente a la *ópera*, pues lo que se presencia en escena es una simulación, (un engaño), esto por parte del individuo que se presenta enfrente del público (un actor), el cual, de manera consciente nos presenta una *acción* que, en definitiva, no es la que su interioridad identifica como propia, es decir, nos presenta de forma simulada una *acción* que fue llevada a cabo por alguien más (por un personaje). De igual manera, la audiencia es consciente, de que, lo que presencia en el teatro es una *acción* simulada, es decir, los espectadores saben que el actor se encuentra

interpretando la individualidad de un personaje, la cual es muy diferente a la del actor; por tal motivo, la audiencia tiene conciencia de que lo que se encuentra presenciando es un engaño hecho que posibilita la existencia del *arte dramático*, pues sin dicha conciencia, sería imposible representar en escena una *acción* que no fuera responsabilidad de los individuos que se encuentran sobre el escenario, ya que, en primer lugar el actor solo podría actuar realmente, es decir, asumiendo la responsabilidad moral de las acciones que lleva a cabo en el escenario. En segundo lugar, los espectadores observarían las acciones de las personas que tienen enfrente y les exigirían que asumieran la responsabilidad de lo que han observado delante de ellos. Sin embargo, al existir la conciencia del engaño que nos plantea la *conciencia trastornada*, simplemente ambas partes, actores y público, comprenden que el *arte dramático* es la simulación de una *acción* que se lleva a cabo en un escenario, lo cual, exime de responsabilidad moral a los actores por las acciones que se encuentran interpretando y el público no se ve en la necesidad de exigir alguna responsabilidad moral a los actores, por lo que, se puede presenciar la acción dramática como una obra fruto del trabajo de un artista.

Continuando con nuestras conclusiones, debemos decir que con la forma de la conciencia *el reino animal del espíritu*, Hegel introduce un elemento importante para nuestro estudio, el cual, consiste en desarrollar la idea de que una *acción* no puede ser independiente a la razón de la comunidad; sin embargo, en este momento del desarrollo hegeliano aparece un individuo que es capaz de entender sus propias acciones, es decir, aquí surge una autoconciencia individual que sabe que las acciones solo se entienden por medio de una *narración* que explique en qué consiste dicha *acción*, misma que, es posible gracias al uso del *lenguaje* hecho que, posibilita el tener una cierta expectativa de las acciones de algún miembro de la comunidad, ya que, el *lenguaje* nos permite entender las acciones de los sujetos bajo un esquema que consiste en tres momentos: objetivo, medio y resultado. Lo anterior es muy importante para el estudio de las acciones en *la Fenomenología*, ya que, en este momento nuestro autor se encuentra desarrollando el hecho que consiste en que para comprender una *acción* no basta tener solo una intención u objetivo, sino, se necesita tener un cómo que nos permita llevar a la realidad efectiva mi querer, lo cual, se logra por medio de la obra (*Werk*), misma que, al estar ya en la realidad efectiva se constituye en una franca naturaleza humana, es decir, como un auténtico mundo espiritual el cual goza una completa

exterioridad en el espacio social. Así, la obra transforma la realidad para realizar la intención del individuo, es decir, se une la interioridad del sujeto que lleva a cabo la *acción* con las costumbres y, de esta manera, es que se crea un mundo que podemos llamar el verdadero mundo espiritual el cual Hegel llama *la cosa misma (Wirklichkeit)*; ésta como ya mencionamos, es el resultado de una *acción*, misma que se puede comprender gracias a su caso o tema (*Sache*), es decir, al tema que constituye a la *acción* mismo que, se expresa por medio de conceptos universales, tales como: corredor, profesor, administrador, etc. Así, el *Sache*, es el concepto universal que permite comprender las acciones en la realidad efectiva, es decir, solo comprendemos la *acción* “enseñar” gracias al caso o concepto universal “profesor”; y de esta forma, gracias al *Sache* lo podemos comprender dentro de una comunidad. Entender a las acciones tal cual nos las explica Hegel en la presente sección, nos ayuda a entender a cabalidad la importancia de la *acción* artística, pues ésta es una auténtica *Handlung* en el sentido de que su actuar une su individualidad, o como la llamará nuestro autor más adelante, su *manera* con la *narración* universal de la comunidad. Así, de esta forma es que el *arte* se constituye como una *acción* del *artista* y por ende, de la conciencia que de verdad crea la realidad espiritual en el espacio social misma que, podemos entender gracias a su caso (*Sache*), pues gracias al concepto universal de *escultor*, es que, comprendemos la *acción* de *esculpir*; y precisamente porque la podemos entender con tal exactitud, es que, las obras o acciones artísticas sirven para que los miembros de la comunidad se reconozcan con ellas, pues éstas enuncian una actividad que le es propia tanto al artista como a todos los integrantes de la cultura.

Ahora bien, aunque en la realidad efectiva ya se encuentra constituida por acciones, nuestro autor profundiza en un elemento que a nuestro juicio resulta del mayor interés e importancia, a saber: la posibilidad de que un individuo perteneciente a la comunidad sea capaz de engañar a los demás miembros de dicha comunidad por medio de sus acciones, es decir, nuestro autor deja abierta la posibilidad a que un hombre finja su actuar como un miembro de la comunidad, esto con la intención de ocultar sus verdaderas intenciones, es decir, Hegel es consciente de que alguien puede ser capaz de conocer las costumbres de una comunidad y actuar de acuerdo a ellas, esto con la intención de ser aceptado en dicha cultura, no obstante, con estas acciones este individuo solo se encuentra fingiendo, pues sus verdaderas intenciones no corresponden a las costumbres de la comunidad, lo cual, lo quiere

ocultar a toda costa mediante sus acciones para continuar siendo aceptado por los demás integrantes de comunidad, esto en lo que este farsante cumple sus deseos particulares. En este punto es casi imposible no percatarnos de una cierta similitud con lo que le ocurre con la *conciencia trastornada*, sin embargo, en este momento la simulación de las acciones no se lleva a cabo debido a la suposición de conocer un bien moral superior al de la comunidad en la que se encuentra; es decir, el engaño de la *conciencia trastornada* solo se da a través de una idea en la mente, pues esta forma de la conciencia solo simula el hecho de no estar, de que, su pensamiento no está de acuerdo con las costumbres. La diferencia que se presenta en este momento es que, ya nos encontramos en un punto del desarrollo de la conciencia en donde el mundo espiritual ya se encuentra constituido en su totalidad por acciones, por tal motivo, el engaño del que estamos hablando ahora es mucho más grave, pues éste se da con completa conciencia, tan es así que el *engaño* se da por medio de una *acción* en toda la extensión de la palabra, es decir, con un actuar cuyo producto es observable por todos los miembros de la comunidad. Lo anterior, robustece nuestro interés de estas secciones de *la Fenomenología* para entender el *arte dramático* que nuestro autor expone en la *Estética*, pues con la *conciencia trastornada* solo pudimos empezar a comprender la posibilidad de que un actor fingiera sus acciones frente a un público; sin embargo, con los elementos que Hegel ya ha desarrollado, podemos comprender que, la *acción* del actor en escena es completamente consciente, por lo que, él tiene pleno conocimiento de que su actuar tiene como finalidad el crear una obra artística, misma que tiene una plena existencia en la realidad efectiva, hecho del que tenemos total certeza, ya que, es observada por un público que ha asistido a un teatro específicamente a observar la obra creada por el actor; la cual, consiste desde un inicio en un claro engaño, es decir, en hacerse pasar por alguien más, o sea, en interpretar a un personaje que fue producido por un artista poético.

Ahora bien, para comprender a cabalidad cómo, es que, el público que asiste a presenciar el *arte dramático* puede ser consciente del engaño que se encuentra contemplando en escena, debemos observar lo que Hegel nos ha explicado acerca de la forma de la conciencia llamada *la razón legisladora*, pues en ella nuestro autor desarrolla que, la individualidad que actúa, es capaz de decidir identificar su acción *gracias* a que existen leyes universales, las cuales les permiten saber si sus acciones son buenas o malas. Aunque esta forma de la conciencia tiene la función de analizar la moralidad de las acciones que llevan a

cabo los individuos dentro de la comunidad; esta noción dota a la conciencia de la posibilidad de poder darse cuenta de si existe un engaño por parte de la individualidad que actúa, por lo que, para nosotros *la razón legisladora* es de gran importancia para entender lo que sucede con el *arte dramático* dentro del teatro, pues esta forma de la conciencia capacita a los espectadores que se encuentran en el teatro de ser conscientes de que se encuentran presenciando una *acción* que de manera completamente intencional se les presenta como un *engaño*, ya que, el actor se hace pasar por una personalidad que no es la de él. Así, con esta capacidad, los espectadores del teatro tienen conciencia plena de lo presenciado en escena lo cual consiste en una *acción* que es producto del quehacer de un artista mismo que, se ideó para presentar la vida o sucesos de personas que solo podemos conocer por medio del trabajo interpretativo de los actores. En este punto es importante el iniciar a introducir un elemento muy importante para el estudio de la *ópera* hegeliana mismo que, en este momento funge como la forma de la conciencia que hace posible el hecho que la *razón examinadora de leyes* opere como lo hemos explicado, dicho elemento es la *formación (Bildung)*; la cual, resulta relevante, pues debido a que las leyes tienen la cualidad de ser universales y a que en la realidad efectiva solo podemos tener casos particulares de éstas, la aplicación de dichas leyes se ve comprometida o en definitiva no se logra, hecho que es conflictivo pues las leyes universales solo tienen sentido en su aplicación en la realidad efectiva por tal motivo, en este punto cobra importancia la *Bildung*, la cual es el elemento que permite que los individuos realmente conozcan las leyes universales hecho que, ayuda en gran medida a que las leyes se cumplan en la realidad efectiva, es decir la *Bildung* o el conocimiento de las leyes que tengan los individuos permite que las leyes se cumplan conscientemente de forma universal dentro de la comunidad que se auto reconoce en dichas leyes universales. En este sentido, la *Bildung* es un elemento importantísimo en el *arte* hegeliano, pues solo a través de la *formación* de los individuos se podrá conocer universalmente la idea de arte que tiene una comunidad, misma que, se cumplirá particularmente en las obras de arte que produzca dicha comunidad. Así, entre mayor sea la *formación* de los individuos será más fácil que éstos se auto reconozcan en las obras artísticas que son creadas en la realidad efectiva. De esta forma, intentando utilizar la importancia de la *Bildung* en la comprensión del *arte* de Hegel podemos decir que, los individuos que tengan un mayor nivel de formación en la idea de *arte* de su comunidad, son las personas que con mayor facilidad o profundidad podrán reconocerse en las obras

artísticas; es por esta razón que la *Bildung* resulta fundamental en el estudio de la *ópera*, ya que, como hemos mencionado en nuestra investigación, esta forma de arte es una de las que mayor nivel de *formación* exige tanto para su interpretación como para poder contemplarla, lo cual, nos hace pensar que con la *ópera* los individuos logran reconocerse con mayor profundidad, pues con este *arte* son capaces de contemplar la totalidad de todas las artes, lo cual, es cercano a la finalidad última de la filosofía hegeliana mismo que, como ya hemos mencionado, consiste en conocer la totalidad del todo de la conciencia.

Hegel, en el capítulo del *espíritu* de la *Fenomenología* hace especial énfasis en desarrollar el hecho que, en este punto del desarrollo de la conciencia ya existe una completa exterioridad de la realidad efectiva, misma que, encontramos desarrollada en la historia universal (*Wirklichkeit*). Lo anterior, es de suma importancia para entender el *arte* hegeliano, pues como ya hemos desarrollado en la presente investigación, la forma de la conciencia del *arte* se adquiere existencia dentro del desarrollo cultural de algunas de las comunidades humanas más relevantes, las cuales, han existido efectivamente dentro de lo que hoy conocemos como la historia universal o la historia de la conciencia; lo cual no es otra cosa que el mundo espiritual que nuestro autor desarrolla en su capítulo del espíritu.

Aunque todas las comunidades humanas que fueron capaces de desarrollar, de alguna manera, la idea de arte ya son para Hegel parte del espíritu; es importante decir que, para nuestro autor, el momento más relevante de esta forma de la conciencia es el mundo griego, pues como mencionamos en nuestro primer capítulo, la comunidad griega fue la primera que llegó a tomar conciencia de su unidad cultural, es decir, fueron los primeros en darse cuenta que ellos conformaban una comunidad humana, lo cual, les permitía reconocerse a sí mismos y saberse diferentes de los demás pueblos. Hegel llama a esta unidad griega el *mundo ético* (*Sittlichkeit*), el cual, consiste en la unidad indisoluble que existe entre las *leyes humanas*, mismas que, se encuentran escritas de manera objetiva en los códigos de la ciudad, cuyo cumplimiento se lleva a cabo de manera incuestionable; y las *leyes divinas*, las cuales, fungen como subjetivas, pues no se encuentran escritas en ninguna parte, por lo que, cabe la posibilidad de acatarlas o no; sin embargo, gracias a la *unidad* que mantienen ambos tipos de leyes, su cumplimiento se encuentra garantizado, el cual, sirve como un elemento muy importante para el reconocimiento del pueblo griego, pues las acciones que cumplen con el estado ético son comunes a todos los integrantes de la comunidad griega. Esto es de suma

relevancia para la aparición del *arte*, pues como nos explicó Hegel en su *Estética*, en esta forma de la conciencia se originó propiamente en Grecia gracias a que, la obra del artista logró expresar sensiblemente el ideal de su época por medio de la *escultura*, es decir, el actuar del artista pudo presentarnos un producto que nos presentara de forma sensible la unidad ética griega, lo cual, se logró a través de la unidad entre materia y forma que nos presentan las obras escultóricas que aparecieron a lo largo del desarrollo de la Grecia clásica.

Al final de la sección del *espíritu de la Fenomenología* encontramos otra forma de la conciencia que es indispensable en nuestro estudio misma que, nuestro autor denomina *fe*; en ella se nos dice que esta forma de la conciencia permite que se pueda tener una creencia sobre un relato que incluya todas las tradiciones de la comunidad por lo que, la *fe* se constituye como una idea en la mente (*Vorstellung*) de quien cree en el relato de la comunidad. Dicha idea en la mente o representación es compartida por todos los miembros de la comunidad, sin embargo, no tiene realidad efectiva puesto que es solo una idea, la cual, solo se encuentra en la mente de quien sostiene dicha creencia; lo más cercano a que esta representación adquiriese exterioridad en el espacio social son los códigos que contienen los relatos, rituales, escritos y leyes que constituyen la idea en la mente de la comunidad, sin embargo, la *fe* radica en que solo creemos que así actuamos, pero no existe ninguna forma de comprobarlo en el mundo exterior por lo que, no existe posibilidad de que existiera alguna corrección, pues al no haber acciones con franca exterioridad solo se cree que dichas acciones serán siempre conforme lo estipula la creencia de la comunidad. La *fe* en la representación que se ha hecho de sí misma la comunidad es de la mayor importancia para el estudio del *arte* puesto que, esta forma de la conciencia será el elemento teórico que sustente el hecho que, todos los miembros de la comunidad compartan la misma idea de *arte*, pues gracias a que somos capaces de creer en un relato que nos identifica como miembros de una comunidad de hombres, es que, se vuelve posible que todos los integrantes de dicha comunidad puedan compartir la misma idea de lo que es el *arte*, aunque en este primer momento sea solo una representación, la cual, solo es susceptible de ser una creencia; esto se debe a que aún no tiene realidad efectiva. Con la intención de no perder de vista la importancia la *fe* que tienen todos los individuos en la idea en la mente que tiene la comunidad de sí misma. En este momento, deseamos adelantar otro término que es fundamental en nuestra investigación, el cual consiste en la presentación (*Darstellung*) de dicha idea en la mente, es decir, la manera

en cómo encontramos a dicha representación en la realidad efectiva, misma que, solo puede darse si se lleva a cabo una *acción* que corresponda a la idea en la mente en la que los miembros de la comunidad depositan su *fe*. Este segundo elemento es fundamental para estudiar la obra de arte hegeliana, pues en él se fundamenta el hecho, de que, la creencia universal que une a la comunidad pueda adquirir exterioridad a través de una *acción* de un *artista*. Así, nosotros podemos presenciar de manera particular una obra que nos presenta de manera efectivamente el relato en el que cree la comunidad y gracias a que todos pueden ver la forma en que se presenta dicha *acción* artística, todos los miembros de la comunidad pueden corroborar o corregir el hecho de que dicha presentación se corresponda al relato universal de la comunidad. Lo anterior es a nuestro juicio el sustento teórico para poder comprender la definición de *arte* que Hegel ofrece en su *Estética*, en la cual, afirma que el *arte* es la manifestación sensible del ideal de una época, así, dicha definición de nuestro autor sostiene que el *arte* necesariamente debe tener exterioridad por lo que, las obras de arte pueden y deben afectar la percepción sensible; para que esto suceda es necesario que ésta forma de la conciencia se encuentre en el espacio social, lo cual sucede solo gracias a las acciones del *artista*. Con lo anterior, todos aquellos que hayan podido presenciar (*Darstellung*) una obra artística, podrán darse cuenta si la *acción* creadora del artista realmente se identifica con el ideal artístico de la comunidad (*Vorstellung*) y, de lograrse dicha identificación entre la obra y el ideal; será posible el auto reconocimiento de los individuos como miembros de la comunidad que produjo dicha obra.

Para poder profundizar en la idea de *Vorstellung*, debemos comprender la razón por la cual las ideas en la mente no tienen exterioridad en la realidad efectiva, para lograr esto es necesario hablar de una forma de la conciencia que Hegel llama la *Ilustración*, especialmente la sección denominada la *verdad de la ilustración* donde nuestro autor nos dice que este momento del fenómeno del espíritu se caracteriza, principalmente, por ser una creencia en la razón humana, hecho que, se lleva a un extremo tal que, los hombres acaban por protagonizar la Revolución Francesa fenómeno que intentaba enarbolar el hecho que todos los seres humanos creían en la libertad, en la libertad de pensamiento. Sin embargo, Hegel cuestiona fuertemente esto, pues afirma que el ideal de esta forma de la conciencia es solo una abstracción (*Vorstellung*) puesto que, solo pensamos que todos creen en la libertad, lo cual, es solo una creencia que no puede llegar a ser universal puesto que solo algunos individuos

pueden pensar libremente, lo cual hace que los demás integrantes de la comunidad finjan su creencia en la libertad de pensamiento hecho que, lleva a la forma de la conciencia que Hegel llama el *terror*, donde se sancionará fuertemente (con la guillotina) a aquellos individuos que no crean en la libertad de pensamiento humano, circunstancia que es una clara contradicción pues al sancionar a alguien que no crea en la libertad de pensamiento, se estaría negando el contenido mismo del relato en el que supuestamente se cree dentro de la comunidad de hombres, por lo que, dentro de la *Ilustración* solo se puede llegar a tener una idea en la mente sobre la creencia que se tiene universalmente, es decir, solo se cree en el relato de que los hombres somos capaces de pensar libremente.

Así con la creencia de la *Ilustración*, el espíritu es capaz de estudiar la ley moral; la cual, es sin duda un momento muy significativo para que se de una dura crítica de Hegel hacia la filosofía kantiana, pues para nuestro autor el imperativo categórico de Kant es solo una idea en la mente, esto de manera análoga a la creencia que es compartida en la *Ilustración*, razón por la cual la moralidad kantiana no es capaz de provocar una *acción* que pueda tener exterioridad en el espacio social puesto que como ya hemos dicho, es solo una *Vorstellung*, es decir, el individuo solo piensa cómo ha de actuar, pero en realidad no lleva a cabo una *acción* concreta.

Hegel critica el imperativo de Kant, ya que, para nuestro autor la armonía entre la moral y la realidad efectiva debería existir, es decir, nuestras acciones deberían tener una exterioridad que reflejara nuestro pensamiento moral, sin embargo, resulta muy complicado vincular ambos elementos, es decir, encontrar un móvil que permita que los seres humanos actúen conforme sus pensamientos morales; pues parece que los seres humanos siempre son susceptibles de actuar conforme sus impulsos. Por lo anterior, Hegel observa que la aplicación de cualquier ley universal, tal como la kantiana; siempre presenta algún defecto o alguna excepción, por lo cual, nuestro autor propone un sistema de costumbres que lleve a cabo por medio de la *formación* de los individuos, es decir, para el filósofo de Stuttgart es necesario que la comunidad genere un método que enseñe a sus integrantes la manera aceptada de actuar dentro de la *cultura*. No obstante, aunque ésta parecía una forma viable para garantizar la universalidad de las acciones humanas, la armonía buscada no se puede dar realmente, ya que, el actuar por costumbre provoca que las acciones que son llevadas a cabo en el espacio público carezcan de una completa conciencia, pues éstas se llevan a cabo por

medio de un hábito y no son producto de la libertad de pensamiento de los individuos, la cual, solo se podrá alcanzar cuando la conciencia alcance la capacidad de pensar sus acciones de manera abstracta, es decir, en el momento que ésta sea consciente de la totalidad en el que consiste el todo del espíritu; conocimiento que como ya hemos mencionado solo se alcanza con la noción de *espíritu absoluto*.

Teniendo en mente la importancia que tiene la comunidad para la existencia de las ideas en la mente de los seres humanos que integran a la cultura, debemos pasar a hablar de la importancia que tiene el capítulo de *la religión de la Fenomenología* para la comprensión del *arte* hegeliano y por lo tanto de la *ópera*; lo anterior se debe a que, en esta noción del espíritu Hegel afirma que la comunidad es por fin capaz de ser consciente de sí misma, lo cual significa que es capaz de hacer crítica de sí misma, es decir, ya se tiene la posibilidad de que la comunidad religiosa pueda hacer juicios sobre su propia realidad efectiva, lo cual significa, que no solo puede hablar sobre sus ideas en la mente, sino que ya es capaz de observar sus propias acciones en el espacio social y pensarlas de manera abstracta. Lo anterior, es importante para nosotros porque en primero lugar, como podemos anticipar, dentro de *la religión* ya existe conciencia de la totalidad y de la posibilidad de pensar abstractamente las acciones de la conciencia, solo que en este momento la conciencia solo cuenta con su representación, es decir, los individuos solo cuentan con el relato religioso que los constituye, el cual, lo justifican con sus acciones en la realidad efectiva. En segundo lugar, como ya hemos mencionado en nuestro capítulo de las acciones, en este momento del desarrollo de la conciencia surge propiamente la noción que nuestro autor denomina *arte*, el cual, surge cuando Hegel lleva un estudio exhaustivo a través del relato religioso de la conciencia hecho que, lleva al filósofo de Stuttgart a profundizar en la historia de las diferentes regiones que han constituido el todo de la conciencia. Lo anterior, es una de las secciones más significativas para nuestro estudio, pues el desarrollo que hace nuestro autor de la historia de las religiones coincide perfectamente, o son análogas, con las formas del arte que Hegel postula en la *Estética*. Lo anterior, se debe a que justamente al hacer un estudio minucioso de los diferentes relatos religiosos que han surgido a lo largo del fenómeno del espíritu, podemos comprender que la idea de *arte* que surgió en cada una de las comunidades religiosas que nuestro autor estudia misma que, como ya hemos dicho, es compartida por todos los integrantes de la comunidad gracias al fenómeno formativo, además, dicha idea

artística deberá coincidir con las obras que produce el artista, esto con la finalidad de que los seres humanos pertenecientes a la cultura puedan reconocerse como integrantes de ésta al poder constatar en la realidad efectiva que la idea universal de *arte* que constituye a la comunidad corresponde con las acciones particulares del artista, las cuales son observables por todos los individuos, pues las obras se encuentran en la realidad efectiva y esto permite que la correspondencia que hemos mencionado, pueda ser verificada por cada persona que presencia una auténtica obra de arte.

La primera religión que Hegel desarrolla en esta sección de la *Fenomenología* es la *religión natural*, la cual, podemos identificar con la forma del arte simbólica; en esta forma de la conciencia nuestro autor nos dice que este relato consiste en ser un mundo de la inmediatez, pues la *fe* de los individuos se centra en el mundo natural. En un primer momento las creencias de esta comunidad giran en torno de la esencia luminosa con lo cual, Hegel nos remonta al Zoroastrismo que tuvo lugar en Persia. En este relato religioso, la comunidad se funda con la conciencia de la luz, ya que, gracias a este elemento natural la vida puede existir, pues la luz es lo que nos provoca la certeza de que existe el mundo. En un segundo momento, nuestro autor nos habla de la forma religiosa de la *planta y el animal*, misma que, nos remonta a la cultura hindú; en este relato se cree en algo que se puede observar con particularidad, es decir, en las plantas y animales con lo cual, se tiene un relato que sostiene que dios ha sido encarnado en los elementos orgánicos que podemos percibir diariamente. Es importante decir que en estas dos primeras formas religiosas la creencia de la comunidad se basa solamente en el relato, es decir, a la imagen en la mente que tiene la comunidad de sí misma, pero precisamente porque su *fe* solo se basa en una representación, nadie de la comunidad puede tener una certeza plena de lo que cree, pues no existe un referente de dicha creencia en la realidad efectiva puesto que, como ya dijimos, es solo una representación. Lo anterior es importante mencionarlo puesto que, en la tercera forma religiosa de la *religión natural* encontramos una noción importantísima en la filosofía del arte de Hegel, estamos hablando del *maestro artesano* mismo que, lo podemos ubicar dentro del desarrollo de la cultura egipcia; la cual, creó un relato religioso cuya representación deposita su *fe* en la capacidad creativa del ser humano, es decir, en la idea en la mente que se encuentra en la interioridad del individuo que es capaz de plasmar dicha representación en diversos materiales para presentarlos efectivamente en el espacio social. Con lo anterior, es importante precisar que,

el relato religioso que encontramos con el *maestro artesano* centra su creencia en la representación anterior o que precedió a la aparición de la obra creativa de esta forma de la conciencia, en otras palabras, los egipcios creían en las deidades que según su relato se encontraban dentro las obras que hoy conocemos como pirámides, lo cual, es diferente a afirmar que la religiosidad egipcia se fundamentaba en la pirámide misma. Como podemos ver, con el *maestro artesano* todavía el centro de la *fe* egipcia se encuentra en el relato mismo, lo cual, nos hace pensar que es precisamente el individuo creador, *el maestro artesano*, el que se encuentra más cercano a saber a cabalidad la totalidad del relato religioso, pues solo por medio de un conocimiento amplio de éste se puede comprender que él haya sido capaz de crear una obra que presente de manera efectiva el relato mismo. Sin embargo, aunque el *maestro artesano* es el individuo que mejor conoce el relato religioso dentro de la comunidad egipcia él todavía no alcanza una conciencia plena del relato que constituye a esta cultura puesto que él no tiene alcances divinos, es decir, el artesano es solo un hombre y solo puede acceder a aquellos elementos que su carácter mortal se lo permitan. Sin duda, esta forma de la conciencia es de suma importancia para comprender la *Estética* de Hegel, pues en la figura del *maestro artesano*, nuestro autor sitúa la posibilidad de que el relato religioso adquiera exterioridad, esto por medio de la *acción* creadora del artesano, la cual, tiene como producto una obra que es capaz de presentarnos el relato religioso que sirve para que los integrantes de esta comunidad se reconozcan. Con la obra que acabamos de mencionar, existe la posibilidad, de que, los individuos no solo se reconozcan por medio de la idea en la mente con la que se identifican, sino ahora gracias al actuar del maestro artesano, estos mismos individuos se pueden reconocer en la obra que se les ha presentado en el espacio social. Por lo anterior, en la *Estética*, se le otorga una gran importancia a la obra producida por la *acción* creadora del *maestro artesano*, a un grado tal que nuestro autor la denomina un *pre-arte*; con lo cual quiere decir que la obra del artesano ya es capaz de mostrarnos sensiblemente el ideal del pueblo egipcio, solo que todavía no alcanza una completa conciencia, lo cual, se puede observar en la carencia que tienen estas obras de una completa unidad entre forma y contenido, hecho que se puede observar en las proporciones colosales de las pirámides y en la mezcla de figuras de animales y humanas que se puede observar en sus esculturas.

La siguiente forma religiosa que nuestro autor desarrolla es la *religión arte*, la cual se refiere a la religiosidad que existió durante la Grecia clásica. Esta forma de la conciencia

resulta importantísima en nuestra investigación, pues en ella surge una *acción* muy especial, misma que consiste en que un individuo denominado por Hegel como el *artista*, produce una obra que ya se le puede llamar *arte* en toda la extensión de la palabra, lo cual se debe a que esta obra es completamente humana, por tal motivo, cabe la posibilidad de que se tenga una completa conciencia de dicha obra y de los miembros de la comunidad. Lo anterior se puede afirmar puesto que, en dicha obra artística la idea en la mente de la comunidad, gracias a la acción artística, se vuelve simbólica, esto de igual manera a como ocurría con el *maestro artesano*, solo que, en este momento la forma que utiliza el *artista* para simbolizar el relato religioso es la figura humana, por lo que se hace posible que los miembros de la comunidad se reconozcan en el arte griego, pues lo que se les presenta son obras que intentan representar a los dioses, pero con forma humana lo cual posibilita el reconocimiento, ya que, los miembros de la comunidad se identifican con el relato religioso gracias a la forma humana que observan en las obras artísticas, es decir, ellos observan una escultura de Zeus, por ejemplo, y son capaces de decir: yo soy como ese dios.

Otro elemento de la obra artística griega es que, el *artista* es completamente consciente de lo que desea representar que, en este caso es la unidad del *mundo ético* lo cual encuentra su presentación con el cuerpo humano representando el relato religioso. Lo anterior, es la justificación teórica que Hegel utiliza para afirmar en su *Estética* que, el *arte* griego al presentar la unidad de la vida ética griega puede y debe llamarse *arte bello* mismo que, como hemos explicado en nuestro capítulo anterior se logra gracias al perfeccionamiento de la técnica artística hecho que, da como resultado una obra que al presentarse en el *espacio social* nos dice a cabalidad cuál es la representación que constituye al mundo griego como comunidad.

Ahora bien, aunque Hegel afirma que el arte clásico nos presenta la completa unidad entre forma y contenido; también nos dice que las obras griegas no nos permiten obtener una completa identificación con el ideal religioso puesto que, los dioses griegos podrán tener forma humana, pero dichos dioses no son hombres solo tienen la misma forma por lo que, caemos en cuenta de que, existe una sustancial diferencia entre los hombres y los dioses. Lo anterior, se puede observar en el hecho claro de que las esculturas griegas aunque nos presentan a los dioses por medio de la perfección de la figura humana, dichas obras son incapaces de mostrarnos a los dioses en movimiento, es decir, las esculturas nos muestran

solo un momento estático de las acciones divinas por lo que, los miembros de la comunidad caen en cuenta que es imposible identificar a los dioses y a los hombres, pues lo que nos presenta la escultura es solo un simbolismo de la deidad. Por lo anterior, Hegel nos hace observar que el lenguaje es una forma de la conciencia que hace posible el narrar el ideal de la comunidad griega, lo cual, permite una mayor identificación entre dicho ideal y los integrantes de la cultura griega. Dicha posibilidad es observada por nuestro autor en los *himnos religiosos* que se encuentran en las tragedias griegas, pues estos por medio de la voz humana narran públicamente el ideal de la cultura griega, lo cual, permite que se pueda conocer y discutir el significado de las obras artística, por ejemplo, el de las esculturas. Esta posibilidad se debe a que, la *acción* de narrar el relato de la comunidad a través de los himnos nos pone ante la posibilidad de poder conocer de manera objetiva el relato de la comunidad, es decir, por medio del *lenguaje* tenemos un acceso al contenido objetivo del relato de la comunidad. Lo que acabamos de decir, es un elemento que nuestro autor retoma en su desarrollo de la *ópera*, pues en el *arte dramático* la *voz* y el *lenguaje* son un elemento central, el cual encontramos en el *canto* de los actores que se presentan en escena mismo que, nos permite conocer a cabalidad y de manera objetivo la *acción* que los espectadores observan en el teatro; afirmamos lo anterior, ya que, de forma análoga con los *himnos religiosos* de los griegos, de no existir la narración cantada de la trama que se presenta en una puesta operística, cabría la posibilidad que no se entendiera o existieran equívocos por parte de los espectadores a presenciar la *acción* operística por parte de los espectadores, lo cual, impediría que ellos se pudieran reconocer con el ideal de la comunidad que pretende ser transmitido por la obra operística.

Siguiendo con la importancia que tiene la narración llevada a cabo por medio de la *voz* y el *lenguaje* dentro del arte griego, debemos recordar la forma de la conciencia que nuestro autor llama *la obra de arte espiritual*, donde Hegel nos habla sobre el arte literario griego, el cual tiene como principal elemento el ser el *arte* que presenta de forma narrativa el ideal religioso de la comunidad griega por medio del *lenguaje*, con la finalidad de identificar al panteón griego con la comunidad humana, esto en congruencia con el ideal ético griego. Así, lo que los griegos logran con esta forma de arte es el poder presentar a sus dioses a través de seres humanos (actores), los cuales, son completamente autoconscientes de la *acción* que se encuentran realizando ante la comunidad por lo que, son capaces de darse

cuenta que los dioses que representan en escena son muy parecidos a ellos mismos, pues los dioses del Olimpo tienen vicios, pasiones y deseos muy parecidos a los humanos. Cuando Hegel desarrolla *la obra de arte espiritual* en la *Fenomenología*, nos proporciona de muchos elementos teóricos para comprender el *arte dramático*, ya que, es aquí donde explica lo que significa la *tragedia* como forma artística, la cual consiste en que los dioses aparezcan como seres vivos en la presentación artística que llevan a cabo, frente a un público, un grupo de actores; hecho que permite el poder observar a los diferentes dioses y héroes que participan en el relato que constituye a la comunidad griega de forma concreta, es decir, los personajes de las epopeyas griegas cobran realidad efectiva gracias a la *acción* dramática de los actores, por lo que, el público que asistía a las presentaciones dramáticas podía observar a estos personajes como unos auténticos seres vivos dentro de la *acción* que se presentaba en el teatro griego. Además, en estas mismas presentaciones surge otro elemento de suma importancia para el estudio del *arte dramático*, en específico de la *ópera*, pues el *coro* surge entre los griegos como un elemento dramático que es capaz de distanciarse de lo que ocurre puntualmente en escena, ya que, los integrantes del coro son los únicos que son capaces de tener una visión completa de lo que ocurre en escena, lo cual, lo relatan a través de sus cantos. Lo anterior quiere decir, que el *coro*, es el único que es capaz de observar la *acción* o trama que se está presentando en escena de manera completa, lo cual, ocurre al mismo tiempo en que el *héroe* o personaje principal, solo puede ver su *acción* o participación en la puesta en escena de manera puntual y; como el *coro* puede anticipar el final trágico que le espera al *héroe*, lo único que puede hacer es *cantar* a los dioses para suplicar compasión para el *héroe*, personaje al que le espera un fatídico final. Lo que acabamos de mencionar es importante para el estudio de la *ópera*, pues además de que el *coro*, el *canto* y el *héroe* (o un personaje principal) son elementos efectivos de una puesta operística; este momento de la explicación hegeliana nos ayuda a comprender la idea de *tragedia* que tiene en mente nuestro autor, pues como ya lo hemos expuesto con anterioridad, el sentido trágico de una *acción* consiste, precisamente en que todas las personas que asisten a una puesta trágica pueden anticipar el fatídico final que le espera al héroe, lo cual hace que de forma un tanto desesperada se le quiera, de forma inútil, advertir a dicho personaje de su destino; hecho que es imposible pues el *héroe* solo es consciente de su *acción* de manera puntual, ya que, éste no ha recibido ningún tipo de *formación* que le permita anticipar el desenlace de sus acciones; por lo que,

inevitablemente enfrentará el destino que ya es sabido por aquellos que se encuentran presenciando la *acción* trágica. En otras palabras, el elemento trágico de una puesta en escena surge para nuestro autor del hecho de que los personajes solo pueden conscientes de sus acciones de forma particular mientras que, tanto el *coro* como los espectadores, son capaces de observar de manera universal la *acción* que se está representando.

Hegel, como última forma artística de la forma religiosa griega, propone y desarrolla a la *comedia*, la cual, es muy relevante para entender la dura crítica que hace nuestro autor al arte romántico, pues como ya hemos mencionado, esta forma del arte sanciona fuertemente las acciones que llevan a cabo tanto los dioses como el héroe en escena, esto por medio de la *ironía* (de la risa), sin embargo, lo interesante de la *comedia* griega, es que, al final de cuentas los dioses acaban por no participar de manera directa en la *acción* que se representa en el teatro y debido a que, el personaje que ironiza el argumento no lleva a cabo una *acción* concreta; en escena se presenta una representación que es acorde con el relato de la comunidad griega, por lo que, podemos decir que a pesar que la *comedia* es un esfuerzo por criticar las acciones que se suscitan dentro de la puesta dramática, al final de cuentas acaba por estar de acuerdo con la *acción* que se presenta, pues el irónico se identifica con el relato de la comunidad griega y por lo tanto, con la *acción* que se está presentando. Lo anterior, se diferencia considerablemente con los elementos que Hegel encuentra en el arte romántico, pues como ya hemos expuesto, la *ironía* de esta forma del arte, al trivializar todo el argumento de la obra, acaba por destruir la totalidad de la *acción* artística, por lo que nuestro autor termina por pensar que la propuesta romántica ya no es acreedora de ser denominada artística, pues debido a la destrucción de la *acción* poética que provocó la *ironía* no existe ya una obra en la realidad efectiva que muestre sensiblemente el ideal de la época.

La última forma religiosa que nuestro autor desarrolla en *la Fenomenología* es la religión manifiesta, la cual, podemos identificar con el cristianismo mismo que, se caracteriza por ser solamente espiritual, pues es totalmente propia de los hombres y ya no hay que compararnos con los dioses, hecho que, permite que todos podamos compartir e identificarnos, de manera universal, con el relato religioso del cristianismo; lo anterior se debe a que la idea de la revelación nos narra la manera de cómo el Dios universal se particulariza en Jesús de Nazaret, personaje que dentro del relato cristiano es Dios y hombre al mismo tiempo, el cual, tiene como su principal deber el luchar con el mal y reconciliar a

todos los hombres. Así debido a que en *la religión manifiesta* existe una identificación perfecta entre universal y particular, entre Dios y el hombre; la comunidad cristiana cuenta con un relato religioso que depende completamente de la propia idea que el cristianismo tiene de sí mismo, pues ya no es necesario crear una obra que pretenda simbolizar lo expuesto por dicho relato, ya que, en el mismo relato encontramos esta identidad y basta conocer a cabalidad la narración cristiana para reconocerse en ella. Tener presente esta última forma religiosa de *la Fenomenología* es muy importante para comprender el arte romántico, pues éste es la forma artística de la interioridad, por lo que, en ella se desarrollan, principalmente, obras artísticas que intenten presentarnos de manera sensible la absoluta interioridad y subjetividad del *artista*; lo cual se justifica si comprendemos el relato cristiano que acabamos de mencionar, pues solo teniendo una idea en la mente que identifica a Dios con el hombre, es posible crear obras que lo que intentan presentar sea, precisamente, la interioridad humana de la que emana la narración misma de la representación cristiana y es por este motivo que el arte romántico, aunque lo que pretende es crear obras que presenten de manera efectiva la interioridad del artista; estas siempre se caracterizan por mostrarse de maneras en las que el individuo que presencia las obras románticas se pueda identificar con la interioridad particular del *artista* que las crea, lo cual, es posible gracias a que el relato cristiano es universal a todos los hombres, y al ser este la idea en la mente que tiene el artista romántico en el momento de su acto creativo, se vuelve posible que los espectadores se identifiquen con la interioridad que es presentada por las obras románticas.

Ahora bien, como vimos en nuestra investigación, el último capítulo de *la Fenomenología* es el *espíritu absoluto*, el cual, es quizá uno de los más importantes tanto para nuestra investigación como para la filosofía hegeliana misma, ya que, aunque aparentemente Hegel solo nos presenta un resumen de toda su obra en este capítulo, lo que en realidad sucede, es que, nuestro autor ha llegado a su objetivo filosófico, es decir, al momento de la conciencia en que ésta es capaz de realizar una crítica de sí mismo, en otras palabras, aquí el espíritu es capaz de ponerse como objeto de conocimiento para pensarse abstractamente; finalidad que como dijimos al inicio de la presente sección, es también el punto de comienzo de nuestro filósofo, pues él parte de esta realidad del espíritu. Lo anterior es muy significativo para nosotros, en primer lugar porque legitima nuestra preferencia por una lectura de la filosofía hegeliana que hemos llamado científica o científicista que, como

ya hemos explicado, intenta explicar la totalidad del espíritu, lo cual solo es posible si la conciencia tiene realmente la capacidad de pensarse abstractamente hecho que se logra con la noción del *espíritu absoluto*, pues es aquí donde el proceso formativo de la conciencia adquiere su total madurez y puede estudiarse a sí mismo de manera continua y permanente por lo que; si hubiera algún error o necesidad de incluir alguna nueva noción al todo que constituye el espíritu, se puede realizar sin mayor problema para la conciencia. Así, a nuestro juicio, una lectura científicista de la filosofía de Hegel es una interpretación muy válida y quizá la más apegada a los intereses filosóficos de nuestro autor puesto que, se corresponde con los objetivos filosóficos mismos del Dr. Hegel, esto al obligarnos a pensar el *todo* de la conciencia para que sea posible entender cualquiera de las partes de dicho todo y viceversa; para entender alguna parte del *todo*, hay que comprender de forma seria y sistemática el *todo* del fenómeno del espíritu.

Además, gracias a la noción del *espíritu absoluto*, es que se justifica las amplias exégesis que hemos presentado en la presente investigación tanto de *la Fenomenología* como de *la Estética*; pues en congruencia con el significado de esta noción de la conciencia, para poder estudiar y comprender al *arte* como una forma de la conciencia, éste debe ser pensado de manera abstracta para su completa y correcta comprensión, posibilidad que solo es viable cuando se conoce a cabalidad la última noción expuesta por Hegel en *la Fenomenología*. Así, cuando se estudia de forma abstracta una forma de la conciencia, como lo es el *arte*, surge la posibilidad de hacer filosofía de esa misma forma de la conciencia, lo cual significa comprender la totalidad en la que consiste la noción que se está estudiando filosóficamente, hecho que es el objetivo mismo de nuestro autor al estudiar el *arte* en su *Estética*, lo cual, podríamos resumir diciendo que el estudio del *arte* que lleva a acabo Hegel en su curso de filosofía del arte es un esfuerzo científico por comprender la *totalidad* en la que consiste la noción artística que existe dentro del fenómeno del espíritu.

En este mismo orden de ideas, lo que acabamos de mencionar, lo podemos hacer extensivo al concepto *ópera* que encontramos en *la Estética* de Hegel; pues para comprenderlo no basta leer o estudiar uno o dos capítulos de *la Fenomenología* o *la Estética*, puesto que, en congruencia con nuestra lectura científicista, debemos sostener que para que sea posible estudiar y entender las implicaciones y alcances teóricos que tiene este concepto dentro de la filosofía hegeliana es necesario conocer la totalidad en la que consiste la noción

del *arte* y el lugar que ésta tiene dentro del todo en el que consiste el fenómeno del espíritu, lo cual, nosotros hemos intentado explicar a lo largo de nuestro estudio tanto de *la Fenomenología* como de *la Estética* de Hegel mismo que, hemos llevado a cabo en función de la idea de *acción*, esto con la finalidad de poder comprender que, para Hegel la *ópera* es, precisamente, una *acción* de la conciencia en la cual nos es presentada una *trama* (*Handlung*) en la cual podemos apreciar la totalidad de las artes. Lo anterior, podría parecer una frase cuyo contenido y significado pudiera ser relativamente sencillo y fácil de comprender, sin embargo, desde la lectura científicista no lo es, pues para comprender a la *ópera* y con ella al *arte*, literalmente es necesario estudiar y entender toda la filosofía hegeliana, pues solo comprendiendo lo anterior, es posible comprender a la *ópera* como una *Gesamtkunstwerk*, la cual, como hemos expuesto en el presente trabajo, tiene como finalidad presentarnos, en la realidad efectiva, la totalidad de la noción que Hegel denomina arte.

En este punto en el que hemos hecho explícita la importancia de la *ópera* hegeliana pensamos que es importante recordar y explicitar el significado teórico del hecho de denominar a esta arte particular como la *Gesamtkunstwerk*, pues pensar a nuestro objeto como la unidad de todas las artes no es una expresión que pueda comprenderse de manera sencilla, ya que, afirmar esto implica conocer la totalidad de las formas artísticas que Hegel desarrolla en su filosofía del arte y comprender que dichas formas se presentan delante de un público y en completa unidad durante un solo momento artístico mismo que, nos muestra sensiblemente la unidad y totalidad de la filosofía del arte de nuestro autor. Así, cuando en nuestra investigación mencionamos que la *ópera* es el arte particular en el que encontramos la unidad absoluta de *la escultura*, el simbolismo de *la arquitectura*, el color e interioridad de *la pintura*, la absoluta subjetividad de la fugacidad exterior del sonido de *la música* y la absoluta representación de *la poesía*; lo que realmente pretendemos afirmar, es que, en la *ópera* hegeliana lo que realmente observamos son todas las categorías desarrolladas por nuestro autor en su *Estética* misma que, nos es presentada a través de una *acción* de la conciencia, la cual resulta ser bella gracias a la perfección de la técnica que el *artista* dramático necesita alcanzar para podernos presentarnos todas éstas artes particulares un solo y único momento en el que los espectadores pueden reconocerse como miembros de la comunidad a través de la *acción* o *trama* que es presentada por la propia puesta operística.

Así, continuando con la presente sección debemos decir que un elemento de gran importancia que se desprende de una lectura científicista del fenómeno artístico es la flexibilidad sistemática que se puede observar gracias al material bibliográfico que nos ofrecen los apuntes de Kehler, pues gracias a ambos elementos es posible dialogar críticamente con lecturas hegelianas que centran su fuerza argumentativa en la rigidez, perfeccionamiento y completud del sistema hegeliano, tales como: las teorías del fin de la historia y del fin del arte; las cuales basan su argumentación tanto en la inflexibilidad sistémica con la que se ha leído a Hegel a lo largo de la historia, como en la postulación de alguna forma de la conciencia que funja como *Leitmotiv* del argumento hegeliano. Estas lecturas o teorías de las que hablamos y que, ya hemos comentado en nuestra investigación, de alguna manera impiden que se logre el objetivo de que el espíritu se piense a sí mismo de manera permanente, pues ambas le ponen fin a dicha posibilidad, esto al afirmar que tanto la historia como el arte llegan a un máximo de desarrollo, el cual impide que la conciencia se siga auto gestionando dentro de la misma lógica que Hegel propone. Sin embargo, si argumentamos la inviabilidad teórica de estas lecturas hegelianas, proponiendo que la visión científica del espíritu junto con la capacidad de pensar abstractamente de la conciencia son el verdadero objetivo de la filosofía hegeliana; podremos continuar pensando el fenómeno del espíritu dentro de las mismas categorías que Hegel propuso, lo cual, es un ejercicio académico muy interesante, pues lejos de proponer una tesis que afirme que el tiempo de la razón ha terminado, podríamos continuar proponiendo proyectos filosóficos que giren entorno al desarrollo dialéctico y autoconsciente del mundo del espíritu. Lo anterior, es relevante para nosotros, pues pensamos que la filosofía del arte que observamos en los apuntes de Kehler, nos permiten seguir pensando el fenómeno del arte de manera abstracta, lo cual tendría como una de sus consecuencias que posiblemente se debieran incluir nuevas formas artística a la *Estética* hegeliana, esto en el sentido de que, al seguir pensando el *arte* después de la muerte de Hegel, seguramente encontraríamos obras de arte que definitivamente serían acreedoras de ser incluidas en el sistema de las artes hegeliano, tal como lo hace Robert B. Pippin con las pinturas de Manet en su libro *After the Beautiful*; esfuerzo que nos parece interesante, pues a nuestro juicio esta forma de retomar la filosofía hegeliana para pensar una forma artística posterior a los días de Hegel podría ser extensiva (de forma análoga) al proyecto wagneriano de Bayreuth, lo cual aunque excede a los intereses

de nuestra investigación mencionaremos brevemente un poco más adelante en la presente sección. Por el momento, solo nos interesa enfatizar los alcances filosóficos que podría tener una lectura seria y científica tanto de los apuntes de Kehler como de todo el corpus Hegeliano.

Acerca de la problemática para estudiar la *ópera* hegeliana

A lo largo de la presente investigación hemos enfrentado y puntualizado un problema de carácter teórico al llevar a cabo un estudio filosófico del concepto *ópera* que Hegel nos presenta en su *Estética*, el cual consiste en primera lugar en que nuestro autor no realizó, en ningún momento, una filosofía de la *ópera*; entendiendo por esto un estudio filosófico en el que Hegel haya tenido como centro un objeto de estudio a esta forma de arte con la finalidad de presentarnos de forma científica y sistemática todos los resultados que él hubiera podido obtener fruto de haber llevado a cabo una investigación filosófica que tuviera como centro a la *ópera*. Lo anterior, es muy importante tenerlo en cuenta, pues de esta forma podremos comprender de mejor manera, el significado, la importancia y el alcance que tiene nuestro objeto de estudio dentro de la filosofía hegeliana. Es por esta razón que, nuestra investigación se ha centrado en comprender y estudiar a la *ópera* de la misma manera como Hegel lo hizo; lo cual, consiste en afirmar que la *ópera* es un arte particular que forma parte de la totalidad del fenómeno artístico mismo que, es una forma de la conciencia que conforma el todo del espíritu. Con lo anterior, lo que queremos dar a entender, es que, para llevar a cabo un estudio de la *ópera* hegeliana, debemos primero comprender la totalidad de la propuesta filosófica hegeliana, para así poder entender el lugar e implicaciones que tiene nuestro objeto de estudio dentro de la totalidad del sistema hegeliano. Es precisamente por lo anterior que, a lo largo de nuestra investigación hemos llevado a cabo un amplio estudio de todas las formas de la conciencia que Hegel nos presenta tanto en *la Fenomenología* como en *la Estética*; pues solo de esta manera podremos comprender de forma científica la importancia del concepto de *ópera* en la filosofía hegeliana, la cual como ya hemos dicho, consiste en ser la *Gesamtkunstwerk* o la obra de arte total. A nuestro juicio, estudiar de esta forma a la *ópera* es la manera que más se adecúa a las finalidades del pensamiento de nuestro autor mismo que, como ya hemos dicho consiste en conocer la totalidad del fenómeno del espíritu; pues solo de esta forma se puede comprender qué función tiene este *arte* en el todo del espíritu y cómo es que la totalidad de nociones de la conciencia nos permiten comprender a la *ópera* dentro del pensamiento de Hegel. En este mismo sentido, nos parece sumamente relevante

que, en los apuntes de Kehler encontremos a la *ópera* como la *Gesamtkunstwerk*, pues a reserva que profundicemos más sobre esta idea en la presente sección; con este *arte* particular Hegel afirma que la *ópera* es una creación artística que nos presenta sensiblemente la *unidad* de todas las artes que nuestro autor ha desarrollado en su curso de filosofía del arte, lo cual, a nuestro entender fortalece nuestra postura de estudiar a la *ópera* a la luz del cientificismo³⁶⁴ de la filosofía hegeliana, ya que, en específico con esta arte particular el objetivo es mostrar, en la realidad efectiva, la unidad de todas las artes, lo cual, se podría pensar que es un fin análogo a la intención filosófica final de Hegel de llegar a conocer el todo del espíritu solo que, en este caso esta intención se limita a un arte que presenta sensiblemente frente a un público esa misma unidad de la conciencia que tanto interesa al Dr. Hegel, y que sin ánimo de excedernos en nuestros comentarios y afirmaciones, podríamos decir que constituye el ideal intelectual de la comunidad académica a la que pertenecía el propio Hegel. Así, con lo que hemos mencionado pensamos que el concepto *ópera* de la filosofía hegeliana es lo suficientemente relevante y reúne los contenidos teóricos necesarios como para legitimar el elaborar una investigación como la que nos ocupa, pues como ya hemos dejado claro, hablar de *ópera* junto con Hegel, significa comprender la totalidad de su pensamiento, lo cual, nos puede llevar a nuevas lecturas y formas de concebir esta filosofía en los tiempos modernos.

El segundo momento de la problemática que hemos enfrentado al realizar nuestra investigación sobre la *ópera* fue el darnos cuenta, de que, tanto en la versión de Hotho como en la de Kehler de la *Estética*, el desarrollo que hace nuestro autor de esta forma del arte es bastante breve, incluso nos atrevemos a decir que en ambos casos llega a ser un tanto escueto. Lo anterior presenta una importante dificultad, pues por su brevedad el pensamiento operístico de Hegel ha sido poco estudiado y casi olvidado a lo largo de la historia, ya que, los críticos o conocedores de *ópera* no consideran suficiente el desarrollo teórico que nuestro autor hace de este arte, esto en el sentido de que a su parecer Hegel no desarrolla de manera completa, cabal o incluso seria; todas las características, implicaciones, elementos e incluso los alcances de las producciones operísticas, lo cual de cierta forma es correcto, pues en efecto, Hegel no hace un estudio detallado de la *ópera* y mucho menos analiza una obra en específico; a lo más que llega nuestro autor es a mencionar algunos compositores de óperas como Mozart y Rossini, algunos géneros operísticos como el *bel canto* y el *singspiel*, además

³⁶⁴ Véase nota 1.

de que nuestro autor siempre nos hace patente su preferencia por la *ópera* italiana, sobretodo por las producciones de Gásparo Spontini. Es por esto que quizá el pensamiento operístico de Hegel no haya sido, ni es, bien recibido por los teóricos expertos en este arte.

No obstante, a la dificultad anterior podemos contestar que, la brevedad del desarrollo operístico de Hegel se debe a que, en su *Estética*, él se encuentra realizando un estudio filosófico-científico de la totalidad del fenómeno artístico por lo que, nuestro autor desarrolla a la *ópera* solo como una parte de ese todo, lo cual obliga al filósofo de Stuttgart a trabajarla de una forma general y con la intención de solo puntualizar su relevancia dentro del sistema del todo de las artes y su conexión con todas las demás nociones artísticas que son presentadas en esta obra con las que Hegel usa esta misma metodología para desarrollarlas y presentarlas en su curso de *Estética*. En este mismo orden de ideas debemos decir que, no debemos olvidar que Hegel en su curso de estética, cuando desarrolla a la *ópera*, se encuentra haciendo filosofía del arte, lo cual provoca que nuestro objeto de estudio solo sea una parte de dicho proyecto por lo que no parece congruente exigirle a nuestro autor un estudio detallado de esta arte particular donde se diera a la tarea de hacer un estudio artístico de la *ópera* que fuera capaz de dejar satisfechos a toda clase de teóricos o eruditos en esta arte particular. Afirmamos lo anterior, ya que, siempre debemos tener presente el importante hecho de que Hegel está haciendo filosofía del arte lo que como ya hemos dicho, significa hacer un estudio de la totalidad del fenómeno artístico del cual la *ópera* es solo una parte; consecuentemente no debemos olvidar que, nuestro autor no tiene como fin realizar una crítica artística u operística de ningún tipo, pues su objetivo es otro; por lo que exigirle a Hegel que desarrolle categorías y críticas artísticas que no se encuentran dentro de su objeto de estudio puede resultar ilegítimo y sin sentido metodológico. Por tal motivo, nosotros pensamos que se debe entender a la *ópera* hegeliana desde las categorías filosóficas que el propio autor propone para toda su filosofía, lo cual nos llevará a comprender su importancia dentro del sistema filosófico de Hegel hecho que es bastante complejo, ya que, a nuestro juicio comprender a la *ópera* hegeliana, significa comprender la totalidad del fenómeno del espíritu o por lo menos, tener un conocimiento general y suficiente de él.

No obstante, pensamos que el desarrollo filosófico que hace Hegel de la *ópera* utiliza bastantes y suficientes categorías artísticas mismas que, pudieran dejar satisfecho al teórico artístico más exigente, siempre y cuando éste tenga presente el objetivo filosófico de nuestro

autor y con esto sus alcances y deficiencias. Decimos lo anterior por que, como ya hemos desarrollado en la presente investigación nuestro autor para explicarnos a la *ópera* utilizó categorías artísticas de todo tipo como, por ejemplo: algunas propias de la *música* tales como: *el compás, la tonalidad, el instrumento y la melodía*; así mismo, hemos encontrado que Hegel en su estudio operístico usa otras categorías artísticas propias de la *poesía* como lo son: *el lenguaje, el drama, la voz, los himnos y el canto*. Lo anterior solo por mencionar algunas de las categorías artísticas que usa Hegel para explicar a la *ópera* de manera concreta y directa, sin embargo, si atendemos a la idea de la *Gesamtkunstwerk* que hemos desarrollado en nuestro estudio, la lista de estas categorías se amplía de inmediato, pues debemos incluir el espacio arquitectónico que ocupa la escenografía y el teatro mismo dentro de una producción operística, así como, el *color* pictórico y las diferentes *esculturas* que pudiéramos encontrar en la realización de la puesta en escena de cualquier *ópera*. Así, es muy importante no olvidar que estas categorías artísticas que ocupa nuestro autor para explicarnos la complejidad de las puestas operísticas son también categorías o nociones filosóficas que forman parte de la totalidad del fenómeno artístico mismas que, son usadas por nuestro autor para explicarnos que la *ópera* es el arte particular que es capaz de presentarnos en escena, precisamente, la totalidad y unidad de todas las artes que conformar su sistema filosófico de las artes. Por tal motivo y ante la riqueza e implicaciones de cada uno de los elementos que usa nuestro autor para explicar o desarrollar a la *ópera* dentro de su filosofía, es que, nos atrevemos a afirmar que Hegel sí realiza un estudio serio y profundo de este *arte* mismo que, es capaz de dar respuesta a las exigencias de las diferentes lecturas y críticas artística que han dialogado con el pensamiento artístico-filosófico del Dr. Hegel; siempre y cuando, éstas tengan conciencia del objetivo filosófico de nuestro autor mismo que, siempre está presente tanto en su desarrollo de la *ópera* como de cualquier otra forma artística que nuestro autor haya incluido en su sistema filosófico de las artes.

De las acciones en la *Estética* para la comprensión de la *ópera*

Ahora bien, para continuar con el desarrollo de la presente sección, debemos iniciar con nuestros comentarios finales sobre exégesis que hemos realizado de la *Estética* en función de la idea de acción de *la Fenomenología*, esto con la finalidad de poder comprender a la *ópera* como un arte particular que forma parte de la totalidad del sistema de las artes que nuestro

autor desarrolla en su curso de filosofía del arte. Como ya hemos mencionado y justificado teóricamente, para llevar a cabo lo antes mencionado, utilizaremos principalmente los apuntes de Kehler pues en ellos encontramos una propuesta bibliográfica del curso de filosofía del arte de Hegel que nos acerca mucho más a una lectura del pensamiento hegeliano que se centra en observar la totalidad del fenómeno del espíritu, lo cual, es congruente con el estudio científicista de la obra del filósofo de Stuttgart que hemos utilizado a lo largo de la presente investigación. Además, en estos apuntes encontramos que Hegel desarrolla a la *ópera* como una *Gesamtkunstwerk*, lo cual, es un hecho que a nuestro juicio resulta muy interesante, pues proponer a esta arte particular como la obra de arte total, permite que el desarrollo teórico de la *ópera* que nuestro autor propone en su curso de estética (*Vorstellung*), corresponda a lo que cualquier espectador se presencia (*Darstellung*) en un teatro cuando se asiste a una puesta operística. Es por esta razón que, para comprender a la *Gesamtkunstwerk* hegeliana, hemos hecho una exégesis completa de la *Estética* de Hegel, pues solo se puede comprender a la *ópera* hegeliana si se conoce la totalidad de las formas artísticas que la conforman, lo cual implica un estudio científico serio y profundo del curso de filosofía del arte de Hegel.

Así pues, lo primero que debemos puntualizar sobre los elementos teóricos que nos ayudarán a comprender a la *ópera* en el pensamiento estético de Hegel, es que, la intención principal de nuestro autor en su *Estética* es hacer ciencia de la totalidad del fenómeno artístico, lo cual significa que estudiará abstractamente a todas las nociones en las que el *arte* se ha presentado en la realidad efectiva a lo largo de la historia de la conciencia mismas que, serán expuestas por el filósofo de Stuttgart de forma sistemática. De lo anterior, se deducen algunas implicaciones del fenómeno artístico las cuales ya hemos desarrollado en la presente investigación, la primera consiste en que el *arte* al tener realidad efectiva en la historia de la conciencia, es y debe ser entendida como una *acción* del espíritu (*Handlung*), es decir, debemos pensar a esta forma de la conciencia como una obra que ha sido realizada por un individuo, llamado por Hegel el *artista* el cual, es capaz de presentarnos a través del fruto de su trabajo el ideal de su época de manera sensible; esto posibilita que todos los miembros de la comunidad puedan reconocerse en dicha obra, ya que, ésta se encuentra en la exterioridad que constituye el espacio social por lo que puede ser observada públicamente por todos los miembros de la comunidad de donde surgió la obra del artista. La segunda implicación que

podemos deducir es que, para nuestro autor no existe el *arte* si no es a través de la *acción* artística, es decir, aunque esto podría parecer repetitivo con el primero, en este momento queremos enfatizar que esta forma de la conciencia solo es posible gracias al quehacer espiritual por lo que, en la filosofía hegeliana no se puede entender que el *arte* provenga directamente de la naturaleza, pues como ya dijimos éste debe ser un producto espiritual.

Ahora bien, es importante recordar que Hegel inicia su desarrollo de la *Estética* dejándonos claro que el *arte* es una obra que de manera sensible expresa el ideal de una época; para comprender a cabalidad esta definición de arte, nosotros a lo largo de nuestra investigación hemos propuesto estudiar en función de la distinción existente entre los términos alemanes *Vorstellung* y *Darstellung*, lo cuales, nuestro autor desarrolla propiamente con la forma de la conciencia de la *fe* que expone en su *Fenomenología*, lo anterior lo hemos llevado a cabo, pues Hegel nos explica que una comunidad es capaz de tener unidad o capacidad de autoreconocerse cuando cuenta con una idea en la mente (*Vorstellung*), la cual, ella ha hecho de sí misma, sin embargo ésta no tiene exterioridad puesto que, es solo una creencia o si se quiere, es solo una idea que existe únicamente en la interioridad de aquellos que creen en ella, lo cual, les permite saberse miembros de una comunidad. La relación de esta idea en la mente con el *arte* es que, esta forma de la conciencia presenta en la realidad efectiva (*Darstellung*), por medio de la *acción* del *artista*; una obra que nos muestra en la exterioridad la idea en la mente en la que los integrantes de la comunidad depositan su *fe*, por lo que es posible observar la correspondencia entre la idea en la mente y la obra que nos la presenta en la realidad efectiva y, en caso, de que exista algún error o discrepancia se podría señalar. Lo anterior es para nosotros muy importante, pues en la filosofía hegeliana el *arte* es una *acción* que tiene exterioridad en el *espacio social*, por esta razón nuestro autor afirma que es la manifestación sensible del ideal de época, misma que, nos permite reconocernos como integrantes de una comunidad humana, pues la obra esta allí en la exterioridad para que podamos apreciarla y determinar si lo que nos presenta corresponde con nuestra idea en la mente o no.

Con los elementos ya mencionados, nuestro autor inicia el estudio de las formas del arte en su *Estética*, las cuales, a estas alturas de nuestra investigación, no nos son desconocidas, pues estas corresponden con las formas religiosas que Hegel desarrolla en la *Fenomenología*. Así, la primera forma que desarrolla nuestro autor es la forma simbólica, la

cual, en estricto sentido es considerada por nuestro autor como un *pre-arte*, ya que, no ha logrado alcanzar una completa unidad de forma y contenido, es decir, las obras que encontramos en el arte simbólico no corresponden plenamente con el relato religioso que constituye a esta comunidad, esto debido a que las obras simbólicas son producto de la *acción del maestro artesano*, el cual como ya hemos desarrollado, no tiene una plena conciencia ni de su propio actuar ni del relato que une a esta comunidad.

A nuestro juicio es muy importante señalar que aunque Hegel piensa que la forma simbólica es un *pre-arte*, lo cual es claro ya que nuestro autor lo dice textualmente en su desarrollo de esta forma artística; realmente no lo trata o desarrolla de esta manera, es decir, a nuestro juicio cuando Hegel nos explica el *arte* egipcio, necesita otorgarle una categoría que nos explique que éste es un *arte* que ya debe ser considerado como arte dentro de su desarrollo filosófico al mismo tiempo que, esta misma categoría nos debe señalar que el arte simbólico todavía no ha logrado alcanzar la unidad total entre forma y contenido. En otras palabras, Hegel trata a la forma simbólica ya como un *arte*, sin embargo, no puede afirmar que éste lo sea plenamente, pues no ha logrado presentarnos totalmente el ideal de la comunidad que lo ha generado. Lo anterior, podría no presentar dificultad alguna desde una lectura completamente sistemática de la *Estética* de Hegel, pues simplemente se puede decir que el arte simbólico es un *pre-arte* y que el verdadero arte se alcanza solo en Grecia con sus obras escultóricas, siguiendo de manera franca la sistematización del fenómeno del arte de nuestro autor. No obstante, desde una lectura que estudia al *arte* de manera abstracta, es evidente pensar que aunque Hegel nos dice que el arte simbólico es solo un *pre-arte*, éste es tratado o considerado como un *arte* lo suficientemente auténtico como para incluirlo en el sistema de las artes hegeliano, solo que las obras de este periodo de la conciencia no han alcanzado la plenitud y perfección del arte griego. A nosotros nos gusta pensar lo que acabamos de decir de manera sencilla, pues Hegel para lograr su sistema de las artes necesita situar al arte simbólico en una categoría fija dentro de dicho sistema (*Vorstellung*), la cual en este caso es la de *pre-arte*, sin embargo, es evidente que Hegel al presenciar (*Darstellung*) este *arte* se da cuenta que la obra que se encuentra delante de él cuenta ya con las características necesarias para considerarlo *arte*, esto al mismo tiempo que le resulta claro que estas obras no son tan acabadas como las griegas por lo que, le fue necesario buscar una manera para que de forma esquemática o sistemática, se pudiera explicar este fenómeno de

la conciencia. Hemos mencionado lo anterior, porque para nosotros es muy importante subrayar algo que Annemarie Gethmann-Siefert ha trabajado a profundidad, a saber: el hecho de que el *arte* hegeliano, debido a que éste es esencialmente *Darstellung*, trasciende constantemente la sistematización de este fenómeno, ya que, las obras de arte siempre están allí en el *espacio social* para que los espectadores puedan corroborar efectivamente que lo dicho en el sistema (*Vorstellung*) corresponda con exterioridad de la obra misma. Por lo anterior, como nos afirma Gethmann-Siefert, el arte simbólico es una de las formas del arte en las que nos podemos dar cuenta, de manera mucho más significativa, que el sistema de las artes hegeliano, siempre debe estar siendo estudiado de manera abstracta, pues solo así podremos llegar al conocimiento de la totalidad del fenómeno artístico, cumpliendo así uno de los mayores objetivos filosóficos del Dr. Hegel.

La forma del arte que sigue a la simbólica es la clásica, que como ya hemos comentado es en la que podemos encontrar una total realidad efectiva en lo que nuestro autor llama el *mundo ético*, en el cual Hegel afirma que se encuentra el espíritu verdadero puesto que en el mundo griego se puede encontrar una completa unidad cultural, es decir, para los griegos existe una completa identificación entre las leyes humanas y las leyes divinas; lo cual, se refleja en que todos los integrantes de la comunidad griega tienen una plena conciencia del relato que conforma a este pueblo. Dicha unidad cultural que tiene esta comunidad se nos presenta totalmente en la obra de arte misma que, es producto de la *acción* creadora del *artista*, el cual es el individuo que tiene plena conciencia del significado del relato en el que consiste el *mundo ético* hecho que, plasma en una obra que él mismo presenta en la realidad efectiva para que todos los integrantes de la comunidad puedan observarla. Esta obra del *artista* es para Hegel el *arte* verdadero, pues nos presenta en la realidad efectiva el relato religioso de los griegos donde existe una unidad absoluta entre lo divino y lo humano.

El arte griego nos presenta una *acción* (*Handlung*) en toda extensión de la palabra, pues consiste en una obra completamente humana que niega el mundo natural misma que, puede ser observada por todos los integrantes de la comunidad en la realidad efectiva; por tal motivo utiliza la forma humana para presentarnos el relato religioso de este pueblo, por lo que, es capaz de mostrarnos plenamente la unidad cultural en la que consiste el relato de la comunidad griega.

Así, es en el arte griego es donde para nuestro autor surge la *belleza* como un elemento o característica de lo artístico, lo cual se debe a que las obras griegas, específicamente las esculturas, son capaces de presentarnos totalmente la unidad del mundo griego, hecho que se puede apreciar por medio de las diferentes obras escultóricas que nos muestran a los dioses griegos por medio de la figura humana en la realidad efectiva. Lo anterior, es posible puesto que el mismo relato religioso de los griegos nos dice que los dioses del Olimpo son muy parecidos a los hombres y, por tal motivo, es la forma humana la mejor *manera* en la que el *artista* puede presentarnos la unidad de este relato. Otro elemento que Hegel considera fundamental para que el arte griego pueda ser considerado bello es la perfección de la técnica que logra adquirir la *acción* creadora del artista, la cual, adquiere gracias a un proceso formativo y utiliza para presentarnos por medio de sus obras, la perfecta unidad de forma y contenido que conforma el ideal de la comunidad griega.

Además de la evidente importancia que la forma artística griega tiene para la comprensión de la noción de *arte* dentro de la *Estética* de Hegel, también resulta muy importante para comprender a la *ópera* hegeliana, pues este arte particular, como ya hemos desarrollado en esta investigación, es capaz de mostrarnos la unidad y la totalidad de todas las artes; dicha característica de la *ópera* solo pueden ser entendida si tenemos en mente la unidad del mundo ético, pues solo pensando en la perfecta correspondencia entre forma y contenido de las esculturas griegas, se puede pensar que sea posible que todas las artes hegelianas confluyan en un solo momento artístico capaz de presentarnos una *trama* (*Handlung*) completa. Además de lo anterior, otro elemento del arte griego que es crucial en el desarrollo operístico que Hegel hace, es el perfeccionamiento de la *técnica* que el artista llega a dominar, ya que, éste es muy similar o análogo a la gran cantidad de formación que nuestro autor reconoce y admira en los artistas que se presentan en escena mismos que, son capaces de producir los sonidos *belcantistas* más hermosos posibles, lo cual provoca que nuestro autor reconozca un alto grado de belleza en las representaciones operísticas, aún cuando esta arte particular se encuentre en otro momento del desarrollo del espíritu muy diferente al mundo griego.

Ahora bien, el arte griego, en específico la *escultura*, tiene la dificultad de no poder expresar de forma absoluta el relato religioso griego debido al hecho que, las obras escultóricas son, necesariamente, carentes de movimiento, lo cual ocasiona que el

reconocimiento de los dioses sea parcial puesto que, estos si cuentan con movimiento propio. Por tal razón, con la finalidad de expresar la totalidad del relato griego, el *artista* griego utiliza el *lenguaje* para expresar dicha totalidad por medio de una narración, con la cual podrá hablar a detalle de las cualidades de las diferentes subjetividades divinas que podemos encontrar en el relato religiosos de los griegos. Es de esta forma que surge un nuevo tipo de artista que Hegel denomina el *poeta*, el cual nos narrará el heroísmo de Aquiles, por ejemplo; lo anterior permite que el dios griego se pueda reconocer como dios y como hombre, pues las deidades cuentan con atributos divinos mismos que, también pueden ser encontrados o atribuidos a los seres humanos, es decir, un hombre puede ser capaz de realizar una *acción* heroica de la misma forma que lo pudo haber hecho Aquiles. Lo anterior, produce que las obras literarias griegas ya no sean totalmente éticas puesto que, rompen con la perfecta unidad griega de las esculturas al mismo tiempo que, permiten que nos reconozcamos de mejor manera con la divinidad, pues gracias a la narración del poeta los hombres pueden reconocerse de una manera más completa con los dioses al comprender la totalidad de sus acciones.

Con lo anterior nos topamos con un problema sistemático en la *Estética* de Hegel, pues estrictamente hablando, en este momento las obras de arte griegas ya no son completamente bellas puesto que ya no cuentan con la perfecta unidad de la *escultura*, sin embargo, de forma análoga a como ocurrió con el estatus artístico de la *arquitectura*; nuestro autor continúa tratando a las narraciones poéticas de los griegos como artísticas, circunstancia que se puede apreciar en el hecho de que nuestro autor desarrolla a todas las obras de arte subsecuentes a la *escultura* griega en función del ideal bello y aunque, en efecto, ya no les corresponde estrictamente hablando el atributo de belleza, siempre se les piensa en función de este atributo y, en el caso de las narraciones griegas, la razón por las que se les considera con ese atributo es por que el *lenguaje* que el poeta usa en su obra nos permite reconocernos de manera más cercana con los dioses, lo cual se debe a que la subjetividad que crea la narración del ideal del pueblo griego siempre es ética, es decir, aunque la obra narrativa es ya producto de una obra individual, todas sus acciones siempre tienden a actuar según el ideal griego del *mundo ético*, lo cual se diferencia de las acciones propias de la modernidad, donde para nuestro autor, siempre es posible el engaño por parte de un miembro de la comunidad, pues éste puede fingir sus acciones y, asumiendo una actitud hipócrita es capaz de engañar a

todos los miembros de la comunidad, lo cual, como ya hemos dicho es uno de los principios teórico que Hegel explica en *la Fenomenología*, mismo que, nos permite comprender lo que ocurre en escena durante la presentación de una obra dramática.

Dentro del arte clásico encontramos a los *himnos religiosos* de los griegos los cuales, se conforman de muchos elementos que son de suma importancia para entender la *ópera*; el primero es el *lenguaje* mismo que, permite que la narración de la *acción* que se presenta en escena sea objetiva, así mismo, la exterioridad de los *himnos religiosos* se realiza por medio de la *voz del artista*, la cual, a través de sonido se hace sensible y accesible a todos los espectadores de esta obra para que lo puedan corroborar con el ideal de la comunidad. Otro elemento de los *himnos religiosos* que podemos encontrar en las puestas operísticas es el *coro*; éste narra la universalidad de la *acción* presentada en escena y permiten que el personaje heroico actúe de forma particular sin que éste pueda anticipar su trágico final.

Habiendo dicho lo anterior, debemos pasar a comentar la tercera y última forma del arte que nuestro autor desarrolla en *la Estética* misma que, Hegel denomina el arte romántico, la cual, se fundamenta teóricamente con la forma de la conciencia llamada *religión manifiesta* expuesta en *la Fenomenología*; esta tercera forma del arte toma la narración religiosa de la comunidad cristiana, la cual, se basta a sí misma para que todos los miembros de la comunidad se puedan identificar como miembros de una comunidad universalmente espiritual. Lo anterior significa que, en esta forma del arte no es necesario que se nos presente una obra artística para que nos podamos identificar como miembros de la comunidad cristiana, ya que, bastaría con conocer el relato de esta comunidad para podernos identificar con ella. Lo anterior es la razón por la cual, Hegel llama al arte romántico el arte de la interioridad, pues las obras pertenecientes a esta forma de arte solo pueden presentarnos el ideal de la comunidad cristiana si el *artista*, como miembro de esta comunidad, vierte su absoluta y universal individual en los diversos materiales que formarán parte de las obras de arte. De esta forma podemos decir que, el arte romántico es el arte de la representación (*Vorstellung*) puesto que, el centro es la interioridad del *artista*, la cual, menciona el relato universal del cristianismo mientras que, el contenido de este arte se conforma de los diversos materiales que el artista utiliza para presentarnos (*Darstellung*) su absoluta interioridad.

Un aspecto que de inmediato llama nuestra atención en esta forma del arte es una nueva flexibilidad sistemática a la que nuestro autor se debe de enfrentar misma que, consiste

en aceptar la existencia de *belleza* dentro del arte romántico. Lo anterior presenta una dificultad para nuestro autor puesto que, la *belleza* estrictamente hablando es propia de la *escultura* griega gracias a la perfecta unidad entre materia y forma que sostiene; además de contar con el perfeccionamiento de la técnica artística. No obstante, nuestro autor acepta que a estas obras se les pueda considerar como bellas; lo anterior solo es posible si consideramos a estas obras como bellas de una forma no plena puesto que, el arte romántico no puede lograr presentarnos una unidad total entre forma y contenido pues como ya hemos dicho, la prioridad de este arte es presentarnos la interioridad del *artista*, siendo los materiales solo un medio para poderlo hacer. Lo anterior es importante, para robustecer nuestra lectura científica de la filosofía hegeliana, pues como vemos el propio Hegel tiene problemas e inconsistencias a la hora de conformar su sistema de las artes, sin embargo, lo que se encuentra haciendo nuestro autor es estudiar abstractamente el fenómeno artístico, esto para lograr solucionar las posibles inconsistencias sistemáticas con las que se pudiera topar, tales como, la *belleza* no plena del romanticismo, la cual es una cualidad que se espera encontrar en estas obras, ya que, los artistas románticos ya cuentan con el ideal de belleza griego y estos esperan alcanzarlo en sus obras. Por lo anterior, es que, en el arte romántico podemos encontrar elementos que nos hacen pensar que los artistas de este periodo se encuentran buscando presentarnos una unidad artística que fuera análoga a la griega, tales como el manejo de los pigmentos en la pintura y el uso de la figura humana para presentarnos al Dios cristiano.

Otro elemento que consideramos importante con el arte romántico es el resaltar que debido a que el relato cristiano se basta a sí mismo para que los individuos se reconozcan universalmente como integrantes de esta comunidad, en estricto sentido ya no existiría la necesidad de la obra de arte para que su presentación sirviera de mediación para que los hombres se reconozcan como integrantes de una comunidad humana. No obstante durante este periodo de la historia de la conciencia se siguió desarrollando una enorme cantidad de manifestaciones artísticas, las cuales como ya hemos mencionado, intentan presentarnos con sus materiales la absoluta interioridad del artista romántico y con ella el ideal cristiano. Lo anterior lo puntualizamos porque es otra sutileza sistemática que sirve de un fuerte argumento para dialogar críticamente con la teoría del “fin de la historia”, pues siguiendo su estricta lectura sistemática no se entendería cabalmente el fenómeno que acabamos de mencionar, ya que, la idea del Dios cristiano se podría considerar como totalmente independiente a la de la

idea de arte, y una vez habiéndose alejado de la necesidad artística para que exista el reconocimiento de los individuos de una comunidad, no se explicaría sistemáticamente que el espíritu siguiese produciendo nuevas formas artísticas para presentarlas en la realidad efectiva puesto que, esta actividad espiritual resultaría totalmente innecesaria y por lo tanto inexplicable. Lo que nos interesa al mencionar lo anterior, es que, quede claro que para Hegel el fenómeno del espíritu trasciende a una sistematización exhaustiva y por tal razón, nuestro autor estudia el fenómeno del arte de manera abstracta en su curso de filosofía del arte, lo cual le permite darse cuenta que, incluso dentro de la forma de la conciencia de la *religión manifiesta* se siguen creando nuevas y originales formas artísticas mismas que, nos presenta de manera sistemática en su obra hecho que, no resulta contradictoria con la existencia de esta noción que Hegel trató en la *Fenomenología*, simplemente el espíritu continuó produciendo obras artísticas en un momento en el que la conciencia tenía como prioridad a la interioridad exigida por el relato cristiano.

Una forma artística propia del arte romántico que es de sumo interés para nosotros es la que Hegel llama el *devenir libre de la materialidad*, donde el individuo adquiere materialidad independiente a la representación cristiana, lo que significa que el sujeto se sabe existente independientemente al Ser de Dios, lo cual, es análogo a la forma de la conciencia llamada *el espíritu extrañado de sí* que nuestro autor desarrolla en la *Fenomenología*, donde encontramos a la *cultura* como un elemento central donde se puede afirmar que el individuo es autoconsciente de que él es un ser espiritual al mismo tiempo que, este individuo se aleja de la comunidad, ya que, él sabe que el único vínculo que existe entre todos los individuos que integran a esta forma de la conciencia es, precisamente, la *cultura*; y por poseer esta conciencia, esta individualidad tiene la posibilidad de poder ser parte de dicha *cultura* al mismo tiempo que es capaz de afirmar su individualidad, aunque su pensamiento sea contrario a lo que se postula dentro de la propia cultura. Esta individualidad tiene una característica que Hegel llama el *carácter*, el cual, la define como la autonomía exterior y particular donde el individuo no encuentra trascendencia en la comunidad. Esta característica es, a juicio de Hegel, una peculiaridad propia de la individualidad romántica, ya que, es precisamente el *carácter* lo que distingue a los personajes Shakespeare, pues estos cuentan con una gran firmeza de ánimo, el cual lo ocupan para poder realizar su deseo, aunque éste no sea acorde con el ideal universal de la cultura. En este punto es interesante observar que

Hegel ve en los personajes de Shakespeare una clara idea en la mente sobre su deseo, la cual, los motiva a actuar y lo único que es capaz de detener su determinación a alcanzar dicha representación es un profundo respeto a la naturaleza. Con lo anterior, nuestro autor afirma que estos personajes no tienen responsabilidad ética alguna por sus acciones, pues ellos actúan al margen del interés universal, es decir, actúan por su propia cuenta sin que su *acción* se encuentre inmersa en el mundo cultural. Así, a las individualidades que acabamos de mencionar, Hegel las considera como poseedoras de un *bello carácter*, debido a que, éstas debieron de haber pasado por un arduo proceso formativo (*Bildung*), el cual, les permitió conocer a cabalidad las reglas de la *cultura*, y por tal razón saben muy bien como es posible salvar a sus acciones particulares de compromisos éticos ante el universal cultural. Sin embargo, al mismo tiempo estas individualidades, al conocer bien las reglas culturales son capaces de llevar a cabo acciones particulares que se correspondan o que mantengan una unidad con la universalidad cultural, lo cual da como resultado una *acción* que puede ser considerada como bella misma que, como ya hemos mencionado, es producida por el individuo que cuenta con este muy peculiar *carácter bello*. No obstante, las intenciones éticas de estos individuos se ven finalizadas de manera rápida, pues estas acciones bellas dependen de la libertad de estos individuos, la cual es solo una idea en la mente y por esta razón no llevan a la realidad efectiva las acciones que llegaron a desear. Por lo anterior, al igual como sucedía en *la Fenomenología*, en este momento es posible que nos topemos con algún *engaño* en las acciones de los personajes de estas obras, ya que, gracias a la absoluta individualidad en su mente nos pueden llevar a creerles (a tenerles *fe*) sobre que sus intenciones son bellas, mientras que en realidad tienen intenciones *hipócritas*, pues en realidad desean actuar de forma contraria a las costumbres de la cultura.

Todo lo anterior es importante para comprender el arte romántico y con él a la *ópera*, ya que es el antecedente inmediato a la forma artística que Hegel llama propiamente *acción* o *trama* (*Handlung*), la cual como ya hemos explicado a lo largo de esta investigación, nos exige necesariamente exterioridad (*Darstellung*) por lo que, nuestro autor las identifica con las *aventuras* de los personajes románticos, pues en ellas actúan en congruencia con el ideal cultural, por lo que, se deben considerar como acciones éticas que se encuentran enraizadas en lo más profundo de la vida cultural. Así, una vez que se consolidan las *aventuras* de los personajes se puede observar la congruencia entre su exterioridad en la realidad efectiva y

con la idea en la mente del aventurero con lo cual no queda duda de la formación cultural del individuo, pues ha logrado llegar a un resultado efectivo que une sus deseos particulares con los ideales culturales. De esta forma, el aventurero y la cultura misma se dan cuenta de la *acción* que ha sido efectuada en el *espacio social* y es posible que exista un reconocimiento de la unidad de la *acción* del personaje por parte de los demás integrantes de la cultura. Un ejemplo de las obras artísticas que podrían tener este tipo de protagonistas es *Don Quijote*, con lo que nuestro autor desarrolla la forma del arte conocida como *novela*, la cual se ocupa de acciones que son posibles para todos los hombres, por tal motivo, nuestro autor afirma que en dichas obras se puede encontrar un lenguaje que puede resultar *prosaico y subjetivo*, lo cual, se debe a que la libertad romántica se ha convertido en algo absolutamente subjetivo. En lo anterior, nuestro autor ve un gran peligro, pues ante esta desmesurada libertad por parte del individuo romántico, puede existir la posibilidad de que ya no se creen obras que nos presenten sensiblemente el ideal del arte, con lo que el filósofo de Stuttgart teme que se pudiera dar una disolución de la forma artística. Así, es justamente con lo que acabamos de exponer, en lo que se basa argumentativamente la teoría del “fin del arte”, pues esta teoría ve en las palabras de Hegel un mandato casi profético que condena al arte a morir víctima de la absoluta individualidad romántica, no obstante, nosotros pensamos que lo único que afirma Hegel, es que, las novelas románticas no pueden ser ya consideradas como arte, ya que, son pura individualidad, esto al grado de olvidarse del ideal universal por lo que, esta forma específica del arte, no puede mostrarnos sensiblemente el ideal de la comunidad de donde surgen dichas obras; lo cual, no significa que nuestro autor haya condenado a una muerte total y definitiva al arte. Lo anterior lo afirmamos puesto que, si nos olvidamos un poco de la sistematicidad en la que se apoya la teoría del “fin del arte” y regresamos a una lectura científica de la filosofía del arte de Hegel, cabe la posibilidad de que si bien el arte romántico termina por ser un *arte* defectuoso por las razones que acabamos de comentar, éste arte es muy valorado por nuestro autor, esto al grado de ser considerado por el filósofo de Stuttgart como la forma del arte más acabada por el grado de formación cultural que este requiere para que sus obras puedan ser presentadas en la realidad efectiva. Además, si estudiamos de forma abstracta al *arte*, cabe la posibilidad de que exista o surja una nueva forma de arte que sí cumpla con los requisitos teóricos para considerarla como una forma del arte auténticamente artística, lo cual implicaría la necesidad de incluirla en la exposición sistemática del

pensamiento hegeliano. De esta manera, a nuestro juicio, la “teoría del fin del arte” pierde fortaleza argumentativa ante el carácter científico de la filosofía propuesta por Hegel, pues la lógica interna de esta filosofía no provoca que alguna forma de la conciencia, en este caso el *arte*, desaparezca; pero sí permite que surjan nuevas formas de la conciencia, esto al mismo tiempo que también es posible que las que ya están contempladas en el todo del espíritu, continúen enriqueciendo la realidad efectiva del espíritu, por lo que, para salvar al arte de una cruel e injusta muerte, solo bastaría continuar estudiando abstractamente el todo del fenómeno artístico, con lo que se esperaría que pudiéramos encontrar formas artísticas que vuelvan a presentarnos sensiblemente el ideal de alguna comunidad espiritual.

Sobre las artes particulares

Después de haber comentado la importancia que tienen las formas del arte para la comprensión de las nociones tanto de arte como de *ópera*, ahora iniciaremos a puntualizar la relevancia en el estudio de la *ópera* hegeliana que tiene la tercera sección de la *Estética*, la cual, fue nombrada por nuestro autor como *las artes particulares*. Esta sección es a nuestro juicio sumamente interesante, pues en un primer momento parecería innecesaria, puesto que, a estas alturas del estudio filosófico del *arte* hegeliano ya se han comentado la totalidad de formas del arte que han tenido existencia en la realidad efectiva. Sin embargo, Hegel elaboró una tercera parte donde se pudiera estudiar de manera detallada en la que las obras de arte se nos presentan (*Darstellung*) en la realidad efectiva; en otras palabras podemos decir que, para Hegel el *arte* es una forma de la conciencia que debe ser entendida como una *acción* del espíritu que se constituye principalmente en la exterioridad por lo que, un estudio filosófico donde se entendiera al arte de manera solamente teórica (*Vorstellung*) como lo ha hecho hasta el momento, resultaría en un estudio incompleto de esta forma de la conciencia. Intentando aclarar aún más lo anterior nos atrevemos a decir que, si la *Estética* de Hegel no contara con la sección de *las artes particulares*, la filosofía del arte de nuestro autor sería un pensamiento estético que no tomó en consideración a las obras de arte que realmente observamos en la cotidianidad del espacio social, las cuales motivaron la propia necesidad de hacer filosofía de ellas; en palabras sencillas, sin esta tercera sección esta obra de Hegel sería una reflexión filosófica del arte, que carecería de haber tomado en cuenta al mismo objeto de conocimiento que dicha reflexión afirma haber estudiado de manera abstracta.

Una consecuencia inmediata de la existencia de esta tercera sección en la *Estética* de Hegel, es que, todas los conceptos e ideas que se han hecho en las dos primeras secciones de esta obra, podrán y deberán ser verificadas con las obras de arte concretas que todos los miembros de la comunidad tienen a su alcance en la realidad efectiva; por tal motivo es probable que a menudo se encuentren errores o imprecisiones en el desarrollo teórico del arte por lo que, el sistema filosófico hegeliano deberá de estar en continua crítica, esto con la finalidad de llegar a un sistema de las artes cada vez más veraz y completo, lo cual es sumamente congruente con la finalidad filosófica que Hegel perseguía con la noción de espíritu absoluto y con el cientificismo³⁶⁵ filosófico.

En función de lo anterior, la primera observación que nos parece evidente, es una clara flexibilidad sistemática que nuestro autor lleva a cabo a lo largo de esta sección, la cual consiste en que si bien a cada forma del arte le es propia una arte particular, es decir, que la arte particular de la forma simbólica es *la arquitectura*, *la escultura* de la forma clásica y la *pintura*, *música* y *poesía* de la romántica; esto no significa que estas artes particulares se hayan desarrollado únicamente y de manera exclusiva, durante la forma artística con la que se le identifica en la sistematización del pensamiento hegeliano del fenómeno artístico; si no que lo que significa es que para nuestro autor cada una de las artes particulares se desarrolló de manera principal y llegó a su plenitud artística durante la forma artística que le corresponde en el sistema; por lo que no será raro que se encuentren diferentes manifestaciones de todas las artes particulares en cada una de las formas del arte que Hegel ha desarrollado en su filosofía del arte. Lo anterior, es a nuestro juicio, otro fuerte argumento para dialogar con las lecturas sistemáticas de la filosofía hegeliana, pues como vemos Hegel ante el reto de estudiar filosóficamente al *arte* se ve en la necesidad de observar la complejidad que tiene el fenómeno del espíritu, la cual trasciende a cualquier sistema o taxonomía por lo que, la mejor apuesta de nuestro autor es continuar con el estudio abstracto del *arte* mismo que, en este momento le exige admitir que todas las artes particulares existieron a lo largo del desarrollo histórico de las formas artísticas hecho que, no es contradictorio con el hecho de afirmar que cada una de las artes particulares tuvo su momento de plenitud durante alguna etapa concreta del fenómeno artístico. Lo anterior, es para nosotros de suma importancia, pues como vemos el hecho de que el arte sea principalmente

³⁶⁵ Véase nota 1.

Darstellung fuerza a Hegel a estudiar al *arte* de manera abstracta; *acción* que provoca que nuestro autor enfrente dificultades al elaborar su sistema de las artes, mismas que solucionó incluyendo diversas flexibilidades sistemáticas a lo largo de su obra, siendo la que acabamos de mencionar una de las más sensibles y significativas. Ante dicha flexibilidad sistemática que lleva a cabo el propio Hegel, a nuestro juicio, se debilitan los esfuerzos argumentativos que se fundan en absoluta y casi dogmática sistematicidad de la filosofía hegeliana, pues como vemos, el propio Hegel permitía cierto movimiento y diálogo entre sus categorías sistemáticas, lo cual, como ya hemos explicado fundamentaba por medio de su noción de *espíritu absoluto*. Por lo anterior, a nuestro parecer, no es del todo posible llevar a cabo una lectura hegeliana que se apoye en una estricta e inmutable sistematicidad, la cual, privilegie alguna noción de la conciencia por encima de otra, pues como hemos intentado argumentar a través de esta investigación, la importante cualidad de la presentación artística que Hegel mismo utiliza para hacer filosofía, privilegiaba al pensamiento abstracto del fenómeno del espíritu sobre una absoluta sistematicidad filosófica de este mismo fenómeno.

Una vez dicho lo anterior, debemos comentar a cada una de las *artes particulares* que Hegel desarrolla en la tercera parte de la *Estética*, esto con el interés de resaltar su relevancia e importancia para poder comprender a la *ópera* hegeliana como una *Gesamtkunstwerk*. Así la primera de las artes particulares que Hegel desarrolla es la *arquitectura*, la cual, alcanzó su plenitud durante el arte simbólico, específicamente dentro del desarrollo de la cultura egipcia. Así, como ya hemos mencionado, su importancia radica en la *acción* del *maestro artesano*, la cual da como resultado una obra que da significado espiritual a los espacios de las diversas edificaciones humanas, por tal motivo, Hegel considera a esta arte particular como el arte de la construcción (*Baukunst*), cuya finalidad en la realidad efectiva es permitir, por medio de construcciones colosales como las pirámides, el reconocimiento de todos los individuos que pueden observar estas obras en el espacio público, como integrantes de una comunidad humana. Así, lo más importante de la *arquitectura* es la construcción misma, pues gracias a ella los individuos se pueden reconocer gracias a su simbolismo. Este *arte* es importante para la *ópera*, ya que, su simbolismo lo encontramos en la construcción misma del teatro donde se presenta una producción operística, así como, en la elaboración de la escenografía de la obra dramática, la cual, puede llegar el caso de presentar espacios similares a las grandes construcciones, como templos o enormes palacios, con los que se incluyen o

reproducen elementos arquitectónicos como las columnas y bóvedas, simbolizando así el mismo ideal de la cultura en la que se pretende que tenga lugar la *acción* o *trama* de la *ópera* que se presenciara.

La segunda arte particular que Hegel presenta es la *escultura* que, como ya hemos mencionado, se desarrollo plenamente en la forma clásica del arte. Este segundo elemento, es la que es capaz de presentar la unidad y totalidad del ideal griego, pues por medio de la figura humana permite presentar cabalmente el *mundo ético*, ya que, el relato religioso griego fue representado a través de la perfección de la figura humana por lo que, al ser capaz de presentarnos perfectamente la unidad de dicho relato, presenta obras que gracias a la perfección en la *acción* creadora del artista, son consideradas como bellas. Así, la unidad de la *escultura* en la *ópera* la encontramos en un primer momento como parte de la decoración de las construcciones arquitectónicas que originan los teatros donde se puede presenciar una producción operística, así como parte de la escenografía de la *ópera* misma, en la cual se intenta simular la belleza con la que cuenta los diferentes espacios donde se llevaron a cabo las diversas acciones humanas que se desea interpretar en escena, es decir, las esculturas, ya sean del tipo griego o de algún otro, dotan de muchos elementos bellos la vista de los espacios en los que se encuentran los hombres, lo cual se encuentra presente cuando observamos una *ópera* en el teatro.

La tercera arte particular es la *pintura*, la cual como ya hemos dicho, alcanzó su máximo desarrollo en el cristianismo por lo que, es capaz de presentarnos la individualidad de las personas por medio de la exterioridad del manejo que el artista pictórico hace de los diversos pigmentos que producen el *color*. Así, con la posibilidad que la *pintura* tiene de presentarnos la interioridad de los individuos, ésta es capaz de mostrarnos de forma sensible en la realidad efectiva el relato cristiano, el cual se basta a sí mismo gracias a la narración misma del cristianismo. Así, la interioridad pictórica la podemos encontrar, de igual manera, de forma decorativa en la escenografía de las puestas operísticas, donde a través de diferentes obras se nos presenta diferentes facetas de algunas acciones que pueden ser referentes al relato cristiano o alguna otra forma del arte, las cuales son elegidas por las producciones operísticas para dotar de realismo a la ambientación escenográfica en la cual se nos presentará la *acción* de la *ópera* que se presenciara.

La cuarta arte particular es la *música*, la cual es una de las más importantes para nuestro estudio; aunque en estricto sentido al pensar a la *ópera* como una *Gesamtkunstwerk*, la presencia de la *música* en una producción operística se debería de considerar con igualdad de importancia que cualquier otra *arte particular*, la verdad es que a lo largo de los años siempre se ha identificado a la *música* con la *ópera*, como si ésta constara solo de este elemento artístico; por si fuera poco como ya hemos desarrollarlo ampliamente, el alumno de Hegel Heinrich Gustav Hotho afirma en su versión de la *Estética* que la *ópera* es solo *música*, lo cual, nos obliga a poner un poco más de atención a este arte particular. Así, debemos mencionar que la *música* es el arte particular que alcanza su máximo desarrollo durante el romanticismo, pues ésta permite que dos individualidades, las cuales se reconocen a sí mismas como pura interioridad, se acerquen entre sí gracias a la exterioridad fugaz del sonido producido por una obra musical, el cual se sitúa dentro de la propia interioridad de la individualidad que la escucha. Otro elemento que es para nosotros de suma importancia es que la *música* puede incluir al *lenguaje* como un elemento propio a través de la voz humana, es decir, por medio del *canto* que son capaces de producir los artistas musicales, los cuales, son claramente admirados por nuestro autor debido al alto nivel de formación (*Bildung*) que se necesita para poder producir los hermosos sonidos propios del *bel-canto* que se incluyen en la mayoría de la *óperas* que Hegel pudo disfrutar a lo largo de su vida. De esta forma debido a que la *ópera* se distingue por presentar una *acción* o *trama* principalmente a través del *canto* y del *lenguaje*, es que, a menudo se le identifica con la *música*, pues como acabamos de mencionar, este arte particular tiene la capacidad de incluir *voz*, *canto* y *lenguaje* en sus presentaciones artísticas. No obstante, como hemos intentado argumentar a lo largo de toda nuestra investigación, el *arte* y con él la *música* y la *ópera*; son principalmente *Darstellung*, es decir, una *acción* de la conciencia que se nos presenta en la realidad efectiva, lo cual implica que las obras de arte puedan ser observadas por todos los integrantes de la comunidad para reconocerse, además, gracias a lo anterior, ellos pueden constatar que la presentación de las obras de arte coincidan con la idea en la mente que tenemos de ellas. Así pues, cuando en la vida diaria y sobre todo, en la argumentación de Hotho en la *Estética*, se nos dice que la *ópera* es solo *música*, basta con presenciar una obra operística para darnos cuenta que esto no es correcto, ya que, si bien la *música* es uno de los elementos centrales de una producción operística, esto en el sentido de que se encuentra presente en la mayor parte de una *ópera*; es

claro que durante una puesta en escena de esta arte dramática se encuentran presentes todas las artes particulares que Hegel desarrolla en la *Estética*, hecho que nos impide afirmar de forma categórica que la *ópera* sea un arte que consista únicamente de *música*. Por lo anterior, es que, nosotros a lo largo de nuestro trabajo hemos centrado nuestra atención en los apuntes de Kehler, pues allí, siendo un texto mucho más cercano a la voz viva de Hegel, podemos darnos cuenta que nuestro autor afirma que la *ópera* es precisamente una *Gesamtkunstwerk*, argumentación que sin duda se puede corroborar cuando cualquier persona presencia una producción operística en la realidad efectiva, pues bastaría con que el espectador tenga una disposición adecuada y los sentidos sanos para que pudiera apreciar que se encuentran presentes todas las artes particulares que Hegel incluye en su obra, y que cada una de ellas aporta un elemento de suma importancia a las representaciones operísticas, lo cual nos permite darnos cuenta que la *ópera*, como ya nos dijo Hegel, es el arte que consiste en la unidad de todas las artes particulares.

La quinta y última arte particular que Hegel desarrolla en su *Estética* es la *poesía*, la cual, es capaz de presentar completamente la interioridad del *artista* y con esto el ideal romántico, con lo anterior, gracias a esta arte particular la realidad efectiva está unida a la interioridad que la crea puesto que la *poesía* es *Vorstellung*, es decir, la *poesía* es solo una representación que tiene lugar en la interioridad del artista poético y por eso mismo puede presentarnos de manera total la absoluta interioridad romántica. Así, por medio del lenguaje, esta última arte particular es capaz de representarnos el contenido de la comunidad romántica, y como ésta es solo interioridad, este arte no necesita ser presentado en la realidad efectiva, pues es pura libertad, por lo que su objetividad radica en el lenguaje mismo.

Un elemento que a nosotros nos parece muy importante en el desarrollo hegeliano de la *poesía*, es que, aunque nuestro autor afirma que esta arte particular es solo *Vorstellung*, por lo que debería ser considerada como solo interioridad; nuestro autor se enfrenta una vez más a la necesidad de aceptar una flexibilidad sistemática con la *poesía*, pues aunque él argumenta que ésta es pura interioridad, le es imposible escapar a la realidad de que el arte poético tiene un cierto tipo de exterioridad, esto debido a que el *lenguaje* en medida en que se va volviendo complejo gracias al enriquecimiento de las palabras y expresiones que usa el poeta, el cual, conoce gracias a un arduo trabajo formativo (*Bildung*); va adquiriendo ciertos elementos melódicos, los cuales se pueden identificar en algunas formas poéticas como la

rima. Lo anterior, provoca que el *lenguaje* no pueda ser absolutamente interioridad, por lo que nuestro autor termina por aceptar que en la *poesía* existe un cierto tipo de exterioridad que él llama *Äußerlichkeit*, la cual se puede traducir simplemente como exterioridad o, si se quiere, como exterioridad pensada. A nuestro juicio la idea *Äußerlichkeit*, es un recurso que Hegel utiliza para decirnos que el lenguaje sí tiene una exterioridad auditiva en la realidad efectiva, sin que se niegue su tesis de que la *poesía* es pura representación, lo cual resulta conflictivo sistemáticamente en el mismo sentido que ya lo hemos expuesto con el arte simbólico y el arte bello. Además, la *Äußerlichkeit*, es un elemento importante para la comprensión de la *ópera*, pues es la manera en que la *música* y el *lenguaje* se unen y esto mismo posibilita que los podamos apreciar en la realidad efectiva lo que se convierte inmediatamente en una auténtica presentación (*Darstellung*) artística. Lo anterior, resulta muy interesante para nosotros pues, aunque Hegel propone como una absoluta representación a la *poesía*, cuando ésta se estudia de manera abstracta, se cae en cuenta de que esta quinta arte particular no puede escapar a su realidad efectiva, lo cual posibilita que todos seamos capaces de apreciarla en el *espacio social*.

Ahora bien, debemos comentar la forma poética que sin duda es la noción artística más relevante de toda nuestra investigación, pues en ella encontramos de manera concreta el desarrollo que Hegel hace de la *ópera*. Así, es la forma poética que nuestro autor denomina *poesía dramática* (*dramatische Poesie*) donde se nos explica que el objeto central de esta forma de la *poesía* es presentar frente a un grupo de espectadores una *acción* o *trama* completa, es decir, esta forma del arte tiene como finalidad poner frente a los asistentes de un teatro una obra artística, la cual, por medio de las habilidades histriónicas de los actores es capaz de presentarnos de manera consciente una *trama*, es decir, una narración completa de una *acción* de la conciencia, la cual tiene plena realidad efectiva, pues como ya hemos mencionado se presenta delante de todos los individuos que asisten a observar este arte dentro de un teatro, lo cual les permite reconocerse con el ideal de la comunidad puesto que, el *arte dramático* presenta una *acción* en escena que tiene realidad efectiva. Lo anterior, podría resultar en un planteamiento sencillo, ya que, como hemos dicho, en el arte dramático simplemente la gente asiste al teatro a presenciar la narración de una acción artística; no obstante, este punto nosotros lo observamos sumamente problemático dentro del desarrollo sistemático de la filosofía de Hegel puesto que como acabamos de decir, esta forma de la

poesía tiene como finalidad presentar sensiblemente una *acción* (*Handlung*) de la conciencia, la cual, necesariamente tiene exterioridad en la realidad efectiva, pues lo que se quiere es, precisamente, que todos observen el desarrollo de la narración poética. Lo anterior presenta una dificultad, ya que, rompe abruptamente con la afirmación hegeliana que sostiene que la *poesía* es un arte particular que se caracteriza, principalmente, por ser pura representación (*Vorstellung*), esto al mismo tiempo que nuestro autor nos explica que una de las formas más depuradas de la *poesía* se constituye principalmente por ser presentación (*Darstellung*). Lo anterior, honestamente no tiene una explicación lógica a la luz de la sistematicidad hegeliana, pues como vemos, Hegel ve en la *poesía* una supremacía de la representación, ya que, ésta le permite a esta forma del arte transmitir la absoluta interioridad que le es propia al ideal romántico; sin embargo, el estudio filosófico del arte que lleva a cabo nuestro autor, no puede escapar o dejar de observar la realidad efectiva, lo cual, lo lleva a afirmar algo relativamente simple y es el hecho que, cuando las personas asisten al teatro a presenciar una obra dramática, dicha obra tiene y presenta una absoluta exterioridad, lo cual, contradice a la afirmación central con la que Hegel desarrolla a la *poesía*, la cual, como ya dijimos, consiste en ser solo una idea en la mente. Con lo anterior no queremos marcar un error grave en la filosofía del arte hegeliana, solo queremos mencionar esta inconsistencia teórica misma que, obliga a nuestro autor a otorgar una nueva flexibilidad sistemática dentro de su pensamiento, lo cual, fortalece nuestra postura de que el cientificismo³⁶⁶ filosófico es la mejor manera de leer el pensamiento de Hegel, pues solo así comprenderemos que nuestro autor se encuentra estudiando de manera abstracta la totalidad del fenómeno artístico, lo cual, provoca que éste tenga que estar siendo estudiado de manera continua y permanentemente para que poco a poco vayamos llegando a una consolidación, cada vez más profunda, del conocimiento que se tiene del fenómeno artístico y con él el de la totalidad del espíritu.

Además de lo anterior debemos decir que, la *dramatische Poesie* es muy relevante para nuestro estudio, pues se presenta una *trama* que consiste en una *acción* particular que se hace universal, esto en el mismo sentido en el que ocurría en el drama griego, por tal motivo la *poesía* dramática es una obra que permite un reconocimiento universal por parte de todos los individuos que la contemplan en la realidad efectiva, pues lo que nos está presentando es una *acción* absolutamente humana que nos muestra la absoluta interioridad

³⁶⁶ Véase nota 1.

del *artista* que la creó y con esto el ideal artístico del romanticismo. Lo anterior es muy importante, pues las acciones dramáticas son obras artísticas que cumplen absolutamente con los requisitos hegelianos para ser consideradas artes, pues muestran públicamente el ideal de su época, el cual, como ya hemos mencionado consiste en la interioridad humana. Además, siendo un *arte* que presenta una *acción* en escena, nos ayuda a tomar conciencia que, los seres humanos nos reconocemos por nuestras acciones, es decir, por los elementos espirituales que se les presentan ante sus ojos y ya no por elementos simbólicos o religiosos. Otro elemento fundamental en la *acción* dramática, es que, aunque se encuentra implícito un actuar individual por parte del personaje principal, dicha *acción* tiene un elemento universal que nuestro autor denominó *tema* (*Sache*), el cual, nos hace observar que si bien estamos observando en escena las acciones o aventuras de un soldado particular que fue a rescatar a su amada de algún peligro; al mismo tiempo que observamos dicha *acción* individual, lo que realmente estamos observando es la universalidad del tema de la *acción* “soldado”, la cual consiste en mencionar todas las cualidades constitutivas del ser soldado, mismas que se corroboran en escena con las acciones que se actúan ante el público cuando un actor interpreta el papel de un soldado en particular. Esta unidad en la que consiste la obra dramática, es decir, la coincidencia entre lo universal y lo particular de un quehacer humano presentado efectivamente en escena es, precisamente, la razón por la que Hegel afirma que la *dramatische Poesie* es la forma de la poesía que consiste centralmente en la presentación de una *acción* (*Handlung*) de la conciencia, pues es una obra que tiene exterioridad en el *espacio social* misma que, nos permite observar tanto lo universal como lo particular del desarrollo artístico de la conciencia.

Ahora bien, ¿cómo es que realmente sabemos que la *dramatische Poesie* verdaderamente presenta una *acción* actuada y no algo que sucede efectivamente?, esta dificultad se puede resolver con una forma de la conciencia que Hegel desarrolló en *la Fenomenología*, la cual denominó la *razón legisladora*, ella nos permite darnos cuenta que en el teatro lo que realmente estamos presenciando es un *engaño*, es decir, que se está actuando, interpretando o incluso fingiendo una *acción* descrita en la obra dramática que creó el *artista*. Así, gracias a esta forma de la conciencia nos podemos percatar que esta forma poética tiene muchos supuestos, es decir, muchas condiciones que nos permiten entender la *acción* artística; las cuales consisten en un primer momento en tener conciencia que la obra

presentada es, en efecto, un *engaño*; es decir, los espectadores que observan una presentación artística (*Darstellung*) es una interpretación de la interioridad del poeta dramático (*Vorstellung*), por lo que los espectadores que se encuentran en el teatro saben que los personajes son actores que se encuentran fingiendo sus acciones en escena. El que la audiencia tenga conciencia de lo que acabamos de mencionar, solo es posible gracias a la noción de la *conciencia trastornada* que nuestro autor trabaja en *la Fenomenología*, ya que, solo teniendo esta noción en la mente se puede comprender que el actor haya tenido que adoptar algunas costumbres de otra comunidad para poder transmitir de manera consciente una personalidad que no es la suya. Así mismo es muy importante resaltar que, esta capacidad que tiene el actor de poder fingir en escena una personalidad que no es la suya es posible gracias a que él ha llevado un arduo proceso formativo, el cual le permitió desarrollar habilidades histriónicas que hacen posible su trabajo actoral, mismo que, consiste en asumir una *conciencia trastornada* de manera consciente, pues para el *arte dramático* es fundamental que los espectadores crean (*fe*) que el ser humano delante de ellos es realmente otra persona; esto al mismo tiempo que, dichos espectadores son conscientes de que el actor esta asumiendo una *consciencia trastornada*, lo cual les permite tomar consciencia, de que, en realidad la *dramatische Poesie*, consiste en presenciar en escena un engaño del espíritu de forma consciente.

El segundo presupuesto que se necesita tener claro para poder comprender al *arte dramático*, mismo que, de igual forma se puede identificar gracias a la forma de la conciencia de *la razón legisladora*, es el hecho mismo de tener conciencia de que alrededor de la *acción* principal se llevan a cabo muchas otras acciones, las cuales, dotan de sentido y permiten comprender a la *acción* principal; por su importancia éstas son ordenadas y presentadas en escena a través de diferentes actos, los cuales, nos permiten observar la obra de manera lógica y coherente.

Como podemos observar el *arte dramático* es para Hegel una forma de la *poesía* que tiene la finalidad de presentarse sobre un escenario, por medio de la actuación de diversos seres humanos, una *trama* creada por artista dramático, lo cual, solo es posible gracias a los diálogos que llevan a cabo entre sí los diversos actores a la hora de asumir sus roles teatrales en escena. Así, es gracias al *lenguaje* presente en los diálogos recitados por los personajes de la *dramatische Poesie* que, esta forma poética es capaz de presentarnos el tema de la *acción*

dramática (*Sache*), el cual, es comunicado a los espectadores a través del contenido objetivo del *lenguaje* oral que constituye los diálogos de la obra. Los diálogos recitados por los actores son de suma importancia, pues deben ser, además de escuchados, observables por los espectadores de la obra dramática, lo cual, es posible gracias a los diferentes gestos que los actores llevan a cabo para dotar de realismo y *unidad* escénica a las emociones que el artista dramático desea expresar en la trama que constituye a la obra artística.

Es precisamente con la idea de *unidad* que existe en la *dramatische Poesie* que, nuestro autor inicia su exposición acerca de la *ópera*, en la cual nos dice que esta forma de la poesía consiste en ser una obra artística cuya principal característica se sitúa en ser la *unidad* de todas las artes particulares que Hegel ha desarrollado en su curso de filosofía del arte misma que, tiene la finalidad de ser presentada frente a un público para lograr exteriorizar la absoluta interioridad del poeta dramático. Debido a que la *ópera* es para nuestro autor la obra que es capaz de presentar en un solo momento todas las artes es que se le puede atribuir el nombre de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*); denominación que debemos entender en el sentido de que la *ópera* es una arte particular que contiene el simbolismo de la *arquitectura*, la absoluta unidad de la *escultura*, el color e interioridad de la *pintura*, la absoluta interioridad y fugacidad exterior del sonido de la *música* y la absoluta representación de la *poesía*. Así, la *ópera* se presenta dentro de la filosofía del arte hegeliana como la obra que presenta una *acción* de la conciencia de la forma más perfecta, refinada y bella posible, debido a que contiene las cualidades y características de todas las artes. Lo anterior, lejos de ser una descripción entusiasta de la *ópera* hegeliana, es una explicación realista del pensamiento de nuestro autor acerca de este *arte*, pues la simple idea de *unidad*, hace que nos refiramos a la belleza escultórica de la época clásica; lo refinado alude al nivel de formación (*Bildung*) que, tanto el *artista*, al ser creador de la obra, como el espectador que funge de público; necesitan para poder ser conscientes de la relevancia teórica y estética que Hegel le otorga a la *ópera* en su pensamiento misma que, se puede situar en el hecho de ser la obra que nos ofrece la presentación de la totalidad de las artes en un perfecto equilibrio.

Un hecho que para nosotros es muy importante, es que, la *ópera* bajo el planteamiento teórico de la *Gesamtkunstwerk*, resulta ser una noción del fenómeno artístico sumamente conflictiva desde el punto de vista sistemático en la filosofía del arte de Hegel, pues precisamente porque en ella confluyen todas las artes particulares en un solo momento es que

resulta muy complicado situarla dentro de una categoría filosófica que realmente exprese su importancia dentro del fenómeno artístico, es decir, afirmar que la *ópera* es un arte dramático, en realidad no nos dice gran cosa acerca de que en su desarrollo encontraremos a la *arquitectura, escultura, pintura, música y poesía* unidas en un solo momento; por lo cual la *ópera* es una noción hegeliana que nos exige una gran flexibilidad sistemática y nos obliga a estudiarla abstractamente para poder así comprender su importancia en el todo de la filosofía del arte de Hegel. A nuestro juicio es hasta cierto punto lógico que la *ópera* sea una noción filosófica conflictiva para Hegel, pues es un *arte* que al presentar la totalidad de la *unidad* del arte, resulta imposible exponer desde una categoría filosófica que pretende exponer un solo aspecto del todo del fenómeno artístico. Así, surge de inmediato la relevancia de estudiar el concepto *ópera* de Hegel, pues nos obliga a hacer una lectura del pensamiento de este autor que nos permita darnos cuenta que el *arte*, como forma de la conciencia, resulta ser muy problemático para el pensamiento hegeliano, pues se puede afirmar de manera discursiva cualquier idea sobre cada una de las artes particulares, pero debido a que éstas nos refieren forzosamente a su exterioridad en la realidad efectiva, es que, debemos exigir que las ideas expuestas en el sistema filosófico coincida con lo que se nos presenta ante los ojos en el *espacio social*, siendo la *ópera* el mejor ejemplo de esta necesidad, pues solo estando en una presentación operística podríamos tomar verdadera conciencia de la unidad artística que Hegel explica en su *Estética*.

Continuando con algunas otras consideraciones que Hegel hace acerca de la *ópera*, debemos mencionar que nuestro autor al pensar que esta *arte* es una *Gesamtkunstwerk*, la considera *arte* lujoso, pues contiene muchos elementos bellamente presentados, razón por la cual el público pierde, de forma inevitable, la atención en los detalles artísticos que nos presentan cada una de las artes particulares, hecho que le permite concentrarse en que en efecto se encuentran presenciando una obra de la conciencia que les está presentando la *unidad* de las artes; hecho que hace que nuestro autor la considere como la forma más acabada de presentación del *arte dramático*, ya que, el público al darse cuenta que lo que se encuentra presenciando es una *Gesamtkunstwerk*, toma conciencia que la *unidad* que les ofrece esta obra es la forma más bella y perfecta en la que se puede apreciar la trama artística que funge como centro de la acción poética en la que consiste la producción operística. Una vez más, los adjetivos que hemos usado para describir a la presentación operística (bello y perfecto)

pudieran parecer que fueron usados debido a una preferencia especial de nuestra parte con este género artístico, sin embargo, los hemos usado porque designan las características de la *ópera* que se deducen debido a las artes que conforman la *Gesamtkunstwerk*, es decir, debido a que la *ópera* se encuentra en un periodo de la conciencia que ya sabe de la existencia de la unidad artística de la *escultura* griega y de la belleza inherente a ella, además del hecho de que, la propia *ópera* incluye como parte de su presentación al arte de la unidad bella (la *escultura*), por tal razón, Hegel considera a las puestas operísticas realmente bellas puesto que, en primer lugar, son capaces de presentarnos la *unidad* de todas las artes, cualidad análoga a la capacidad artística de la *escultura*, la cual es capaz de mostrar en la realidad efectiva la *unidad* perfecta de forma y contenido del ideal griego del *mundo ético* hecho que provoca que nuestro autor considere bella a esta arte particular. Por lo anterior, Hegel piensa que la *ópera* es un arte bello, pues por medio de una *acción* artística que es capaz de unir a todas las artes particulares nos presenta en la realidad efectiva el ideal de la comunidad en la que surge esta forma de la poesía. Es este mismo orden de ideas que, nuestro autor le atribuye la perfección a la *ópera*, esto en el mismo sentido que como lo hace con el arte clásico, pues gracias a la perfección de la técnica del *artista*, se logra llegar a una obra que es capaz de presentar con inigualable fidelidad la *unión* del ideal que se pretende mostrar en la realidad efectiva. Así, la perfección de la técnica que acabamos de mencionar, Hegel la identifica en muchos elementos de las puestas operísticas siendo las más relevantes el perfeccionamiento de técnica vocal que los cantantes necesitan adquirir para poder producir los sonidos característicos del *bel-canto* y, los versos refinados que el poeta debe elaborar para que el *lenguaje* pueda ser capaz de expresarse de manera armónica por medio de los versos creados por el *artista*; ambos procesos de perfeccionamientos artísticos, como ya hemos mencionado, son admirados por nuestro autor puesto que solo se pueden alcanzar si se lleva un arduo proceso de formación (*Bildung*) por parte de los artistas, lo cual es la razón que permite tener en mayor estima a estos elementos presentes en las producciones operísticas. Además, es importante mencionar que aunque ya hemos dicho a los dos elementos artísticos que pudiéramos considerar con mayor perfeccionamiento técnico dentro de una *ópera*, es indispensable dejar claro que dicha perfección la podemos encontrar en cada una de las artes particulares que conforman a las artes particulares, pues todas requieren un alto grado de perfeccionamiento técnico para lograr su presentación, pero sobre todo cuando se unen en la

ópera, ya que, las artes particulares son expuestas en una compleja composición en las producciones operísticas, esto debido a que necesitan coexistir en un solo momento para lograr presentar la *unidad* en la que consiste este *arte*, por tal razón es que cuando acudimos a presenciar a una puesta operística podemos apreciar, por ejemplo: que la *arquitectura* se relaciona con la *pintura* y con la *escultura* en la escenografía, lo cual es claro cuando observamos que dicha escenografía simula una catedral gótica que contiene pinturas y esculturas cristianas; lo anterior implica que si bien la *arquitectura* no es un arte al que se le pueda atribuir propiamente la perfección y la belleza; al estar presentada de forma unitaria con las demás artes adquiere o participa de estos atributos. A lo anterior, debemos añadir que, el mismo hecho de que el artista poético presente a las obras operísticas como una unidad de artes implica la idea de belleza, tanto por el perfeccionamiento técnico que se necesita para lograrlo como por la propia idea de *unidad* presentada en escena, la cual, implicaría la posibilidad de que mediante la *ópera* se pudiera presentar una obra en escena que sea capaz de mostrarnos la totalidad de las nociones artísticas en un solo momento, lo cual sería una forma en que de manera artística pudiéramos apreciar sensiblemente el ideal o el objetivo de la propia filosofía hegeliana, es decir, a nuestro juicio una de las cuestiones más relevantes al considerar a la *ópera* como una *Gesamtkunstwerk*, es que, es una obra que presenta (*Darstellung*) en la realidad efectiva la idea en la mente (*Vorstellung*) que tiene Hegel sobre el quehacer filosófico, el cual, consiste en conocer de manera abstracta la totalidad y la unidad de la conciencia; a nuestro parecer la *ópera* a partir de lo expuesto por el propio Hegel, alcanza a presentarnos artísticamente la totalidad del fenómeno artístico lo que nos hace pensar que, de alguna manera, en la *ópera* nuestro autor observa una *acción* de la conciencia que presenta (*Darstellung*) de la forma más acabada posible, la unidad de su filosofía del arte, sin perder de vista que la *Gesamtkunstwerk* no es filosofía, sino la obra de arte que muestra de forma bella, en la realidad efectiva, la unidad de todas las artes; convirtiéndose así en lo que quizá pudo haber considerado como la obra de arte más significativa de su tiempo, esto en el sentido de haber sido el arte particular que en el estricto sentido de la noción *arte*, logró expresar de mejor forma el ideal filosófico del propio Hegel en la realidad efectiva.

Lo que acabamos de mencionar es, sin duda, una afirmación que puede y debe ser discutida, sin embargo, consideramos que se ha argumentado de manera suficiente a lo largo

de toda la presente investigación. Por si fuera poco, muchos de los académicos que hemos estudiado a lo largo del presente trabajo, han considerado a esta visión de la *Gesamtkunstwerk* hegeliana sumamente importante en la historia del arte, ya que, ven en ella una relación directa con la propuesta operística del autor Richard Wagner; dicha relación se fundamenta en que el artista alemán tuvo en la mente el crear una propuesta operística que pudiera lograr mostrarnos la unidad de todas las artes, lo cual, intentó alcanzar en su proyecto artístico del teatro de Bayreuth mismo que, consistió en un esfuerzo artístico que estaba enfocado en lograr un espacio que estuviera especialmente diseñado para la apreciación de la unidad de las artes que la *ópera* presenta, lo anterior se puede ver en el hecho que Wagner consideró desde el estilo arquitectónico del teatro, hasta la posición específica de las butacas y de la orquesta para que, los asistentes a la *ópera* no tuvieran problemas en presenciar todos los elementos artísticos que se encuentran presentes en una producción operística. Otro elemento en el proyecto operístico wagneriano es el de intentar mostrar a este arte como a un auténtico drama griego, el cual, Bryan Magee lo explica de la siguiente forma:

Aunque las llamemos obras de teatro, en realidad los dramas griegos integraban todas las artes aunque su forma artística final fuera una sola forma compuesta: música instrumental, versos, cantos, danzas, mímica, narración; todo servía para articular conjuntamente el contenido de la obra y así darle a ésta la expresión más completa posible, como ninguna de las artes por separado lo habría logrado (...) La finalidad de la ópera debe ser comunicar un contenido dramático y, para conseguirlo, la música tiene que ser un medio; Wagner sostiene que en cambio, la puesta en escena musical se ha convertido en la finalidad y el drama es un instrumento de esta finalidad (...) si las palabras y el drama realizan los cometidos de darles un carácter específico a los personajes y construir situaciones, la música por su parte será el medio más capaz de transmitir claramente sus emociones. Así se habrán cumplido las condiciones necesarias para crear una obra de arte total, que exprese al ser humano en su totalidad, con su cuerpo, su intelecto y su corazón.³⁶⁷

Las líneas que acabamos de presentar resultan de lo más interesante y relevante para nuestra investigación, pues aunque Magee se encuentra explicando y describiendo específicamente los intereses y acciones artísticas que Wagner llevó a cabo para lograr su proyecto operístico, nos es imposible no observar cierta semejanzas entre lo descrito por Magee y la *Gesamtkunstwerk* hegeliana, esto aún cuando el propio Wagner no tenía en mente (por lo

³⁶⁷ Bryan Magee, *Wagner y la filosofía* (México: F.C.E., 2000), 98-102.

menos de forma directa) a la filosofía hegeliana y que, el mismo Hegel no alcanzó a presenciar la obra wagneriana. Así, dichas semejanzas, radican a nuestro juicio en los elementos que observa Wagner en las obras teatrales griegas, las cuales quieren recrear de forma moderna a través de la *ópera*; lo anterior lo mencionamos ya que si observamos con atención, las afirmaciones de Magee sobre los elementos del drama griego son cercanos a las características que Hegel desarrolla en la forma clásica del arte, sobre todo con la noción de los *himnos religiosos*, además otro elemento que nos parece fundamental, es que, siempre se encuentra presente para Wagner la necesidad de que la *ópera* presente o incluya todas las artes para que pueda mostrar de una manera total el espíritu de la humanidad o si se quiere, para mostrar la compleja realidad de lo humano. Lo anterior, debemos aceptar, nos resulta incluso emocionante, pues nos permite suponer o dilucidar que Hegel, si hubiera tenido la oportunidad de presenciar efectivamente una obra de Wagner en Bayreuth hubiera, por lo menos, tomado muy en serio la obra wagneriana, pues como acabamos de decir, es una presentación artística que de manera consciente, intenta presentar la unidad de todas las artes, lo cual casi sin duda, provocaría que nuestro autor estudiara a la *ópera* wagneriana de manera abstracta y, quizá tomaría la decisión de incluirla en la totalidad del sistema de las artes, reconociéndole a Wagner el ser el artista que logró perfeccionar la presentación efectiva de la obra de arte que el propio Hegel denominó la *Gesamtkunstwerk*.

Sin duda el profundizar teóricamente sobre una posible relación entre Wagner y Hegel es un objetivo que se le escapa a la presente investigación; si lo hemos mencionado es porque nos parece que las semejanzas son indudables además, de que, algunos filósofos que hemos citado en la presente investigación también marcan de manera fugaz esta relación, tales como: Lydia M. Moland, Friedrich Kittler y Annemarie Gethmann-Siefert, los cuales, simplemente mencionan la cercanía que acabamos de apuntar; la primera lo hace a partir de su gran conocimiento de la *Estética* Hotho-hegeliana y de los apuntes de Kehler, el segundo lo realiza haciendo un estudio de los alcances artísticos y técnicos que Wagner logró con su proyecto teatral y por último, Gethmann-Siefert es quizá la filósofa que más experimenta teóricamente con esta cercanía debido a que, ella considera sumamente importante la idea del arte hegeliano pensado como *Darstellung*, lo cual lleva a la editora de los apuntes de Kehler a sostener, por medio de sencillas analogías, la importancia de las producciones wagnerianas como importantes ejemplos de los desarrollos filosóficos hegelianos. Otro

motivo que nos ha motivado a mencionar la cercanía entre Hegel y Wagner es el trabajo que Robert Pippin desarrolla en su libro *After the Beautiful*, donde considera que en las obras de Manet existe un posible nuevo momento de arte verdadero dentro de la lógica misma de la filosofía de Hegel mismo que, a juicio de este académico debería ser incluido en el sistema de las artes de nuestro autor. Así, de manera similar, nosotros pensamos que con la *ópera* pudiera hacerse un estudio como el que Pippin propone con Manet, el cual tendría por objetivo estudiar de manera abstracta a la *ópera* wagneriana, para poder considerar la posibilidad de que esta forma artística pudiera ser un nuevo momento en el desarrollo del arte hegeliano mismo que, tuviera como principales característica el mostrar en la realidad efectiva a la unidad de la totalidad de todas las artes con lo que sería capaz de mostrar de manera sensible tanto el ideal filosófico del pensamiento hegeliano como el ideal de una comunidad humana que se sabe universal a todos los hombres, el cual, de manera atrevida pudiéramos denominar la comunidad de la razón.

Después de lo anterior, debemos mencionar las últimas consideraciones sobre las artes particulares que nuestro autor propone en la *Estética*, pues solo así podremos terminar nuestro estudio científico de la filosofía del arte mismo que, aún en estos últimos elementos nos seguirá proporcionando elementos teóricos y filosóficos para poder comprender a cabalidad a la *ópera* hegeliana. Así, lo primero que debemos comentar es la última forma del *arte dramático* mismo que, nuestro autor denomina *teatro*, el cual Hegel desarrolla a partir de las representaciones que los griegos hacían de sus tragedias, en las cuales usaban máscaras mismas que, ayudaban a los actores a representar a otra personalidad que no era la suya. De esta manera, se les exigía a los espectadores un cierto grado de conocimiento o de formación en el relato que se intentaba presentar en escena, el cual como ya hemos mencionado, es una obra artística que pretende mostrar la unidad ética de la comunidad griega. Lo anterior, nos ayuda a comprender a la *ópera*, debido a que nos ayuda entender la complejidad de las acciones que llevan a cabo los actores en escena, pues necesitan llevar a cabo un verdadero esfuerzo para que los espectadores alcancen a comprender realmente lo que se quiere interpretar en el teatro, lo cual se alcanza solo a través de un gran proceso formativo, tanto por parte de los actores en el sentido de que solo preparándose lograrán llegar a una interpretación que logre realmente *engañar* a los espectadores sobre el hecho mismo que dicho actor es efectivamente la persona que dice ser; como de los espectadores ya que solo

por medio del conocimiento de los diversos acontecimientos culturales, los asistentes al teatro podrán identificar a los diversos personajes que los actores intentan interpretar.

La última forma de la poesía que Hegel desarrolla en su obra es la que él mismo denomina *tragedia, drama y comedia*, en la cual, inicia explicando a la *tragedia* de manera muy similar a como lo hizo en *la Fenomenología* con el arte trágico, en el cual se presentaba una *acción* completa misma, pues ésta comprendía tanto el carácter universal de lo presentado en escena como la particularidad del actuar llevado a cabo por el *héroe*. En este punto de la exposición hegeliana, lo que nosotros queremos enfatizar es la novedad que nuestro autor observa en la *tragedia romántica*, pues ésta, aunque es muy parecida a la clásica, tiene un elemento importantísimo para nuestro estudio de la *ópera*, el cual Hegel denomina *drama* mismo que, se centra en el carácter subjetivo del protagonista que aparece en escena. Así mismo, los temas (*Sache*) de las acciones que se presentan en esta forma de la poesía son las formas diversas en como sus protagonistas experimentan el *amor*, por tal motivo, lo que realmente se presenta en escena, a juicio de Hegel, son acciones demasiado *bellas* para ser reales, pues en realidad consisten en cuadros amorosos demasiado idealizados mismos que, al confrontarlos con la *acción* universal que, al igual que en la tragedia clásica, se encuentra presente en esta arte romántica; se logra un momento en donde surge propiamente el drama artístico. Así, la subjetividad presentada por el *drama* se desvanece al no encontrarse en la realidad efectiva, lo cual es un suceso similar a lo que le ocurría al *alma bella* que Hegel desarrolló en *la Fenomenología*, ya que, como mencionamos en nuestro primer capítulo, ésta forma de la conciencia carece de existencia real en el espacio *social*, lo que provoca que las acciones que desea realizar no puedan exteriorizarse, lo cual es lo mismo que ocurre con el *drama* romántico, pues el personaje que se presenta en escena tiene una idea en la mente sobre el amor que no puede exteriorizarse, pues dicha idea en la mente no corresponde con la idea de amor que forma parte del relato de la comunidad; por tal motivo es que, es posible presenciar en escena un verdadero momento dramático. El estudio del *drama* es importante para entender *la ópera*, ya que, en primer lugar, nos permite comprender un poco mejor lo que se deseaba presentar artísticamente con la *tragedia* solo que, en este caso, la *acción* que se observa en escena se pierde en la subjetividad del protagonista, además, el *drama* es un tema muy recurrente en las puestas operísticas, por lo que saber en qué

consiste esta forma de la poesía nos permite comprender, de mejor manera, la trama que se presenta en una *ópera*.

La última forma de la poesía, y con ella nuestro autor finaliza su estudio de las artes particulares, es la *comedia* romántica, la cual, provoca en nuestro autor gran molestia e indignación, pues a diferencia de la *comedia* clásica, ésta a juicio de Hegel no cuenta un fin ético, es decir, la *acción* particular que se presenta nada tiene que ver con el ideal de la comunidad en la que se produce, incluso en algunos casos llega a ser contraria a la narración con la que se reconocen los integrantes de la cultura. Lo anterior se debe a que, en la *comedia* romántica se desea llegar a un fin aceptado éticamente, pero la forma en que lo intentan lograr provoca que se pierda dicha finalidad; por ejemplo: en una obra de este tipo podríamos encontrar una *acción* que consistiera en que unos enamorados se desearan casar, sin embargo, en lugar de llevar a cabo su matrimonio según las costumbres de la comunidad, ambos se escapan juntos tratando de evadir las obligaciones propias de su deseo, lo cual al final de cuentas provoca que no acaben juntos. Es tal el desagrado de Hegel por la *comedia* romántica que nuestro autor llega a afirmar que esto ya no puede ser considerado *arte*; afirmación que a lo largo de la historia ha sido uno de los principales motivos por las que se le ha atribuido a nuestro autor la muerte del arte, no obstante a nuestro juicio, lo que realmente sucedió es que Hegel solo expresó su completo desagrado por la *comedia* romántica, al grado de ser bastante emotivo con sus afirmaciones, lo cual lo llevó a no reconocer a las comedias románticas como una forma del arte. Sin embargo, aunque es claro el repudio que Hegel tiene hacia esta forma del arte a nuestro juicio es relevante el hecho de que nuestro autor haya incluido, a pesar de su gusto particular, a la *comedia* romántica en su *Estética* hecho que, nos hace pensar que Hegel al estudiar de manera abstracta a esta forma de la poesía, llega a la conclusión de que ésta no es *arte* debido a que, es incapaz de mostrar una *acción* en la realidad efectiva, lo cual provoca que no cumpla con la finalidad de cualquier obra de arte, es decir, con presentar sensiblemente el ideal de una época; y en congruencia con toda su filosofía del arte, nuestro autor se ve ante la imposibilidad teórica de llamarle arte a la *comedia* romántica. Lo anterior, es sin duda relevante para nuestra lectura científica de la *Estética* de Hegel, pues si bien la *comedia* romántica no cumple con las características del arte, esto no significa que pueden seguir apareciendo auténticas obras de arte en la realidad efectiva, tal como hemos sugerido que pudiera pensarse a partir del proyecto operístico

wagneriano; lo cual, de ser cierto no solo acabaría con el mito de la muerte del arte hegeliano, sino, que dotaría de una nueva oportunidad al arte, para que pudiera seguir presentándonos obras de la conciencia en la realidad efectiva mismas que, pudieran ser estudiadas abstractamente con la finalidad de enriquecer cada vez más el conocimiento de la totalidad del espíritu.

Con el estudio de la comedia romántica, hemos terminado nuestro estudio científico de la estética de Hegel, y como nos propusimos a lo largo de toda nuestra investigación, hemos estudiado todos los elementos filosóficos que nos permiten comprender el concepto de *ópera* hegeliano mismo que, se hace valer de todas las nociones existentes en la *Estética* para presentarnos una *Gesamtkunstwerk* que sea capaz de mostrarnos sensiblemente la bella unidad artística que Hegel desarrolló en su curso de filosofía del arte. No obstante, nos parece muy importante mencionar un relevante hallazgo filosófico con el que nos hemos topado, de forma tardía, al llevar a cabo el presente trabajo; el cual consiste en el descubrimiento de los estudios filosóficos que hace Annemarie Gethmann-Siefert de la filosofía hegeliana en función del concepto *ópera* mismos que, sin temor a exagerar son únicos en su tipo pues ella afirma que, a partir de la idea de *arte*, el cual es principalmente *Darstellung*, se puede hacer una relectura de la filosofía hegeliana misma que, discuta arduamente con las interpretaciones estrictamente sistémicas que proponen al pensamiento hegeliano como una filosofía que privilegia al pensamiento sobre la realidad efectiva. Así precisamente porque el *arte* es principalmente exterioridad, es que, Gethmann-Siefert ocupa a esta forma de la conciencia para fundamentar su postura hegeliana en la que, sostiene y argumenta que para Hegel la realidad efectiva es siempre fundamental en el pensamiento del filósofo de Stuttgart; por lo que estudiar el sistema filosófico hegeliano en función del *arte* es completamente viable y fundamentado, pues al ser una forma del espíritu que es principalmente exterioridad, exige a cualquier estudioso del pensamiento de nuestro autor que, necesariamente coincidan lo expuesto discursivamente en el sistema filosófico y la realidad efectiva que cualquier ser humano puede observar y estudiar críticamente.

Así en su estudio filosófico, Gethmann-Siefert centra su atención en tres formas del arte, las cuales resultan muy conflictivas sistemáticamente en la *Estética* de Hegel, a saber: la *arquitectura*, en cuanto a que es un *pre-arte* que cuenta con todas o casi todas las categorías necesarias para ser considerado propiamente *arte*, la *pintura* romántica, debido a que es un

arte que debe ser considerado bello debido a que la maestría técnica del *artista* logra expresar, a través del *color* y la figura humana; la absoluta individualidad del relato cristiano, pero debido a que solo el arte clásico es capaz de presentar la unidad ética del relato griego de forma sistemática, la *pintura* se ve condenada a no poder ser considerada plenamente bella; y por último la *ópera*, la cual, es a juicio de la editora de los apuntes de Kehler, el arte particular que presenta la mayor dificultad sistemática en la *Estética* de Hegel, ya que, como hemos desarrollado, la *ópera* es para Hegel una *Gesamtkunstwerk*, lo cual, implica que ésta presenta en la realidad efectiva a la unidad de la totalidad de las artes que el espíritu ha exteriorizado en el espacio social, lo cual es casi imposible de exponer de manera sistemática y discursiva, pues se le tiene que atribuir una única categoría teórica misma que, no alcanza a explicar la verdadera implicación de la *Gesamtkunstwerk* que es, como ya hemos mencionado, presentar en un solo momento la unidad y totalidad de las artes. Por lo anterior para Gethmann-Siefert, la *ópera* es el arte que mejor nos permite observar las inconsistencias sistemáticas de la filosofía de Hegel por lo que, a partir de este *arte* se puede observar la necesidad de repensar abstractamente el pensamiento hegeliano para hacer las precisiones filosóficas necesarias que nos lleven a un mejor conocimiento de la totalidad del espíritu, esto en total congruencia con la finalidad filosófica del propio Hegel expresada en su noción del *espíritu absoluto*.

Por si fuera poco, la *ópera* es para Gethmann-Siefert el arte particular de la filosofía hegeliana que, nos permite disfrutar sensiblemente la *belleza* del arte en cuanto totalidad, ya que, ésta es principalmente *Darstellung* y perfección de forma, lo cual al mostrarse como unidad en la realidad efectiva provoca que el espectador presencie la belleza artística en su plenitud. En este mismo orden de ideas, la *ópera* hegeliana, en la lectura de la editora de los apuntes de Kehler, nos permite disfrutar de la belleza del *arte* debido a que la *Gesamtkunstwerk* logra presentarnos una auténtica unidad de forma gracias al arduo proceso formativo (*Bildung*) que el *artista* requiere para unificar o presentar en perfecta armonía a todas las artes que forman parte de las producciones operísticas; y de igual manera, los espectadores necesitan preocuparse por formarse a sí mismos en las cualidades y características de cada una de las artes particulares para que de esta forma, sean capaces de deleitarse con la unidad presentada por la *ópera*.

Dicho lo anterior, y después de nuestra detallada exégesis tanto de *la Fenomenología* como de la *Estética* misma que, tuvo la finalidad de comprender al concepto *ópera* de la filosofía hegeliana, solo deseamos enfatizar que la *ópera* es el *arte* que Hegel considera una auténtica *Gesamtkunstwerk*, lo cual provoca que gracias a que ésta nos presenta la unidad de la totalidad de las artes del espíritu, no es exagerado afirmar que es un *arte* que logra presentar sensiblemente en la realidad efectiva, el ideal científicista de la filosofía hegeliana, ya que, en ella se encuentra la posibilidad misma de presenciar sensiblemente la idea de la unidad constituida por la totalidad de las artes particulares misma que, se encuentra allí, en la exterioridad para que sea apreciada críticamente por todos los miembros de la comunidad de donde se presente una producción operística. Además, parece que es posible seguir estudiando abstractamente la filosofía hegeliana a partir del concepto *ópera*, ya que, sus numerosos problemas sistemáticos nos obligan a estudiar de manera abstracta y permanente el fenómeno artístico de la conciencia y con él, el fenómeno del espíritu mismo; esto con la finalidad de seguir profundizando en la totalidad del conocimiento del quehacer espiritual humano, esto en concordancia con los objetivos filosóficos del propio Hegel.

Bibliografía

- Arndt, Andreas. "Actividad objetiva. El concepto de acción de Marx en su controversia con Hegel." En *Filosofía de la acción. Un análisis histórico-sistemático de la acción y la racionalidad práctica en los clásicos de la filosofía*, de Gustavo Leyva, 437-448. Madrid: Editorial síntesis, 2015.
- Cubo Ugarte, Oscar. "Hegel y el fin del arte." *Hybris Revista de Filosofía*, Vol. 2, N^o, 1, año 49 (primavera 2010): 6-19.
- Aristóteles. *Poética*. Traducido por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 2018.
- Batta, Andrés. *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. China: Könemann, 2005..
- Beiser, Frederick. *El imperativo romántico. El primer romanticismo alemán*. Madrid: Sequitur, 2018.
- . *Hegel*. New York and London: Routledge, 2005.
- Berr, Karsten, y Annemarie Gethmann-Siefert. "Sobre los apuntes de Kehler." En *Filosofía del Arte o Estética*, de G. W. F. Hegel, 7-44. Madrid: Abada editores, 2006..
- Dacal Alonso, Jose Antonio. *Estética General*. México: Porrúa, 2003.
- Gethmann-Siefert, Annemarie. *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegel Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016.
- . *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels berliner Vorlesungen über Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016.
- . *Phänomen Versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik*. Versión Kindle. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016.
- Grier, Philip T. "The End of History and the Return of History." En *The Hegel Myths and Legends*, de Jon Stewart, 183-198. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996.
- Guerrero, Luis y Moreno, Moisés "La lectura de Hegel del método socrático en *Las Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*", *Ars Brevis*, [en línea], núm. 26, p. 92-115, <https://raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/388404>.
- Gutiérrez Romero, Camilo Andrés. 2012. "Armonía musica y lo real en las Leccionesde Estética de Hegel." *Universitas Philosophica* (primavera 2012) 195-210.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza Editorial.
- . *Ciencia de la Lógica. I. La lógica objetiva*. Editado por Felix Duque. Traducido por Felix Duque. Madrid: ABADA editores, 2011.

- . *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Abada Editores, 2017.
- . *Estética*. Traducido por Hermenegildo Giner de los Rios. Vol. II. II vols. Buenos Aires: Editorial Losada, 2008.
- . *Fenomenología del espíritu*. Traducido por Antonio Gomez Ramos. Madrid: Abada editores, 2010.
- . *Filosofía del arte o Estética*. Traducido por Domingo Hernandez Sanchez. Madrid: Abada Editores, 2006.
- . *Hegel: The Letters*. Bloomington: Indiana university Press, 1984.
- . *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Editado por Annemarie Gethmann-Siefert . Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003.
- Hernández Iraizoz, Daniel. "Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música." *Sociológica (México)* 28 , 2013, 80.
- Innerarity, Daniel. *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Tecnos, 1993.
- Kaminsky, Jack. *Hegel on Art*. Albany: State University of New York Press, 1970.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón practica*. México: FCE, 2011.
- Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Editado por Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid: Mínimo tránsito, 2009.
- Kierkegaard, Søren. *O lo Uno o lo Otro. Un Fragmento de vida I*. Vol. 2/1. Madrid: Trotta, 2006.
- Kittler, Friedirich A. "El dios de los oídos." En *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*, de Friedirich A. Kittler, 57-69. México: F.C.E., 2018.
- . *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*. Mexico: F.C.E., 2018.
- . "El aliento del mundo. Sobre la tecnología de Wagner." En *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*, de Friedrich A. Kittler, 140-157. México: F.C.E., 2018.
- Kojeve, Alexandre. *Introducción a la lectura de Hegel*. Madrid: Trotta, 2016.
- Loup, François, Nathalie Paulin, y Robert Gretchell. *Oedipe à Colone*. Direc. Ryan Brown. Comp. Sacchini, 2006.
- Madureira, Miriam M. S. "El arte antes del "fin del arte". Lugar y función del arte en el joven Hegel.» En *Figuras. Estética y fenomenología en Hegel*, de Carlos Oliva, 41-63. México: UNAM, 2009.
- Magee, Brayan. *Wagner y la filosofía*. México: F.C.E., 2011.
- Moland, Lydia L. *Hegel's Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Moreno, Moisés. "El concepto ópera como un ejemplo de las diferencias entre las versiones propuestas por Hotho y Kehler de las Lecciones de estética de Hegel" *Revista de Filosofía*, núm. 150, Año 53 (enero-junio 2021): 186-201.
- Mozart, W. A. *Don Giovanni*. Dirigido por James Levine. Interpretado por Bryn Terfel, Renee Fleming y Ferruccio Furlanetto, 2000.
- Perez Cortes, Sergio. "Hegel. La acción y su fundamento." En *Reconocimiento, libertas y justicia. Actualidad de la filosofía práctica de Hegel*, de Mario Rojas Hernandez y Klaus Vieweg, 143-69. México: Editorial Itaca, 2014.
- Pinkard, Terry. *Hegel. Una Biografía*. Traducido por Carmen ia-Treviño Forte. Madrid: Acento, 2002.
- . *Hegel's Phenomenology. The sociality of reason*. New York: Cambridge University Press, 1994.

- Pinna, Giovanna. "Una constelación berlinesa. Sobre el descubrimiento de lo moderno en la estética de Hegel." Editado por Faustino Ocina. *Pre-textos*, (primavera 2017) 73-90.
- Pippin, Robert B. *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- . "The "logic of experience" as "absolute Knowledge" in Hegel's Phenomenology of Spirit." En *Hegel's Phenomenology of Spirit. A critical Guide*, de Dean Moyar y Michael Quante, 210-227. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Puertas, David, y Jaume Radigales. *Todo lo que necesitas saber sobre ópera*. México: Ariel, 2017.
- Quante, Michel. *El concepto de acción en Hegel*. Barcelona: Antropos, 2010.
- Reid, Jeffrey. *The Anti-romantic. Hegel against ironic romanticism*. New York: Bloomsbury Academic, 2019.
- Schüttauf, Konrad. «Melos und Drama. Hegels Begriff der Oper.» En *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, de Annemarie Gethmann-Siefert y Otto Pöggeler, 183-194. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016.
- Shakespeare, William. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1951.
- Siep, Ludwig. *El camino de la fenomenología del espíritu. Un comentario introductorio al Escrito sobre la Diferencia y la Fenomenología del Espíritu de Hegel*. Traducido por Carlos Emel Rendon. Barcelona: Anthropos, 2015.
- Snowman, Daniel. *La ópera. Una historia social*. Traducido por Ernesto Junquera. México: F.C.E., 2013.
- Sófocles. *Áyax, Las tranquinas, Antígona, Edipo rey*. Traducido por José Mariá Lucas de Dios. Madrid: Alianza editorial, 2017.
- Stewart, Jon. *La unidad de la Fenomenología del espíritu de Hegel*. Traducido por Carlos Mendiola. México: Universidad Iberoamericana, 2014.
- Valls Plana, Ramon. "La enciclopedia en la vida y obra de Hegel." En *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, de G. W. F. Hegel, 9-34. Madrid: Abada Editores, 2017.
- Wagner, Richard. *Recuerdos de mi vida*. San Bernardino, CA: Doble J Arte/Historia, 2020.
- Winckelmann, J. J. *De la Belleza en el arte clásico. Selección de estudios y cartas*. Traducido por Juan A. Ortega y Medina. México: Instituto de investigaciones Estéticas UNAM, 1959.