



# La dialéctica de la expresión en la religión del arte en la Fenomenología del espíritu de Hegel



Universidad Tecnológica  
de Pereira



Editorial UTP

Luis Guillermo Quijano Restrepo



**Luis Guillermo Quijano Restrepo,**  
(Medellín, Antioquia, Colombia, 1970)

Doctor en filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana, Filósofo de la Universidad de Antioquia.

Docente titular, transitorio tiempo completo, Facultad de Bellas artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Autor de los libros: La máquina de Guerra y la Máquina literaria, una reflexión quijotesca y kafkiana sobre el origen de la obra de arte (2012), Platón el poeta legislador un estudio sobre la mimesis y la inspiración en el diálogo filosófico (2012), Mimesis I: Platón (2016). En coautoría con Leonardo Londoño López y Jorge Armando Ardila Robledo

Ha publicado artículos en revistas especializadas nacionales.

Miembro del grupo de Investigación Estética y Expresión

**Luisquijano@utp.edu.co**

# **La dialéctica de la expresión en la religión del arte en la Fenomenología del espíritu de Hegel**

Luis Guillermo Quijano Restrepo



Facultad de Bellas Artes y Humanidades  
Colección Trabajos de Investigación  
2021

Quijano Restrepo, Luis Guillermo  
La dialéctica de la expresión en la religión del arte en la  
fenomenología del espíritu de Hegel / Luis Guillermo Quijano  
Restrepo. -- Pereira : Universidad Tecnológica de Pereira, 2021.  
196 páginas. -- (Colección Trabajos de investigación)

e-ISBN: 978-958-722-566-2

1. Fenomenología 2. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1970-1831  
Crítica e interpretación 3. Espíritu 4. Arte y religión 5. Expresión en  
el arte 6. Dialéctica

CDD. 142.7

La dialéctica de la expresión en la religión del arte en la Fenomenología del espíritu  
de Hegel

© Luis Guillermo Quijano Restrepo  
© Universidad Tecnológica de Pereira

eISBN: 978-958-722-566-2

Imagen de cubierta: María Alejandra Henao Jiménez y Alvaro Cordero López.

Proyecto de Investigación “La dialéctica de la expresión en la Religión del arte en la  
Fenomenología del Espíritu de Hegel”, código 1-18-7

Universidad Tecnológica de Pereira  
Vicerrectoría de Investigaciones, Innovación y Extensión  
Editorial Universidad Tecnológica de Pereira  
Pereira, Colombia

Coordinador editorial:  
Luis Miguel Vargas Valencia  
luismvargas@utp.edu.co  
Teléfono 313 7381  
Edificio 9, Biblioteca Central “Jorge Roa Martínez”  
Cra. 27 No. 10-02 Los Álamos, Pereira, Colombia  
www.utp.edu.co

Montaje y producción:  
María Alejandra Henao Jiménez  
Universidad Tecnológica de Pereira  
Pereira

Impresión y acabados:  
Gráficas Olimpica  
Pereira

**Reservados todos los derechos**

***Dedicatoria***

*Dedico este trabajo a toda mi familia en especial a mi esposa  
Juliana Mejía Cano, a mis hijos Ana Magdalena, Francisco José,  
Juan Ricardo y Luis Ignacio.*

***A nuestros padres***

*Luis Guillermo y Gloria; Alba Irene y Camilo (q.e.p.d).*



### *Agradecimientos*

*El autor agradece de manera especial al dr. Alfredo Abad Torres, director de mi tesis, por su incondicionalidad; al Dr. Conrado de Jesús Giraldo Zuluaga, director del posgrado de la Universidad Pontificia Bolivariana por su sabiduría y don de servicio; y, finalmente, a quien fuera mi guía iniciático por este “calvario del espíritu absoluto”, al Dr. Carlos Emel Rendón Arroyave.*





# CONTENIDO

<b>Resumen</b> .....	9
Palabras clave: Expresión, Religión del arte, Fenomenología del Espíritu, Hegel .....	10
<b>Introducción</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I</b>	
1. La expresión en la modernidad: Spinoza y Leibniz contra Descartes .....	25
1.1 Antecedentes de la expresión en la antigüedad .....	25
1.2 Descartes y la primacía de la representación sobre la expresión.....	29
1.3 Substancia y expresión en Spinoza.....	35
1.4 Mónada y expresión en Leibniz.....	45
1.5 Influencias de Spinoza y Leibniz en el pensamiento estético moderno y romántico.....	52
<b>CAPÍTULO II</b>	
2. Charles Taylor y la teoría expresivista de Hegel en la contemporaneidad .....	57
2.1 La expresión-encarnación: entre la naturaleza y el espíritu .....	57
2.2 Arte, Religión y Expresión .....	66
2.3 Expresión y libertad.....	72
2.4 Una crítica a la concepción expresivista de Taylor al sistema hegeliano.....	77
<b>CAPÍTULO III</b>	
3. Manifestación, apariencia y expresión: entre la Fenomenología del espíritu y las Lecciones sobre estética .....	83
3.1 Manifestación y apariencia en Hegel: entre la Fenomenología y las Lecciones sobre Estética. ....	84
3.2 Manifestación, apariencia y Expresión en las Lecciones de Estética.....	90
<b>CAPÍTULO IV</b>	
4. la dialéctica de la expresión en la religión del arte .....	109
4.1 La obra de arte abstracta .....	110
4.2 La obra de arte viviente .....	117
4.3 La obra de arte espiritual .....	120
<b>CAPÍTULO V</b>	
5. La expresión en la religión del arte como posible interpretación a la “MUERTE DEL ARTE”.....	157
5.1 Introducción.....	157
5.2 La dialéctica de la expresión como muerte del arte.....	163
<b>CONCLUSIONES</b> .....	177

<b>Referencias principales</b> .....	181
<b>Referencias ecudarias</b> .....	182
<b>Referencias en revistas</b> .....	186
<b>ANEXO ÚNICO</b> .....	187
Generalidades de la Religión del Arte .....	187
La Religión del Arte.....	191
Una nota sobre dos términos importantes en la Religión del arte: Darstellung y Vorstellung.....	198

## Resumen

La Religión del arte es la conjunción de dos reinos: el de la eticidad y el de lo bello. Pareciese indicar este título una suerte de predominancia del arte sobre la religión misma, o mejor, de que el arte se convierte en Grecia una especie de religión. No descartamos una suerte de ambigüedad allí, sobre todo porque es en esa región donde, para Hegel, nace el arte en sí y para sí. Esto quiere decir que es en Grecia donde inicia el arte libre en tanto autoconciencia. Esto desde un punto de vista formal, pues en su contenido está todavía ligado a lo divino. Este aspecto formal es tratado en nuestro trabajo como la expresión misma, es decir, como manifestación en su totalidad, no ya como mera cosa, con la que comparta su elemento material, sino incluso que la obra de arte se convierte en el vehículo mismo del Espíritu. Así pues, este se encarna y en ella logra su autoconciencia, no de manera absoluta como ocurrirá con la filosofía, pero sí en su verdadero inicio. El espíritu se concibe a sí mismo como tal en su propia forma, el espíritu se autoproduce. Por su parte, en el arte (griego) vendría a presentarse la expresión como el resultado de la tensión entre la naturaleza y lo espiritual interior; entre las leyes divinas y las leyes humanas; entre la solidez de la piedra tallada y la fluidez del himno y del verso trágico; así

también como entre el doliente individuo representado y la comunidad espectadora y expectante. Pero, sobre todo, y este es el punto en el que se orienta nuestro trabajo, es exponer la expresión en la Religión del arte como la tensión entre lo finito de la obra, del artista como tal, frente a lo infinito de su contenido que es lo divino mismo. De aquí que, nuestra propuesta es pensar la muerte del arte, como la caducidad misma de la obra y de lo que ella implica: su sentido, su contexto, tanto como su creador-productor.

**PALABRAS CLAVE:** Expresión, Religión del arte, Fenomenología del Espíritu, Hegel

## Introducción

La expresión en el arte ha sido un tema del que mucho se ha hablado pero poco se ha estudiado. Pareciese ser algo tan obvio que posiblemente sea esto lo que impide su extrañamiento y por ello su acercamiento como objeto de investigación. El primer intento sobre este tema lo realicé a partir de un ensayo sobre “La expresión y la no-expresión en el arte moderno y contemporáneo”<sup>1</sup>. Y fue el aspecto de lo negativo mismo lo que me llevó a la pista que era en Hegel donde podría darle más fundamento a este tema. Tema muy ambicioso, por cierto, al que tenía que restringir a un aspecto más puntual del arte. Particularmente el estudio del arte moderno y contemporáneo me llevó al problema del llamado “fin del arte”, con Adorno en su *Teoría estética* y Danto con *Después del fin del arte*, quienes a su vez me orientaron al propio Hegel. A este último autor se le debe dicha problemática, a partir de la afirmación, en su Introducción a las *Lecciones sobre Estética*,

---

<sup>1</sup> Este fue el título de una charla que presenté para el II Congreso Nacional de Filosofía realizado en 2008, cuyo contenido no creo sea pertinente aquí mencionar.

según la cual, el arte se reconoce como asunto del pasado, sobre todo en relación con el arte greco-latino. Así que, el tema se terminó orientando a esta última época paradigmática del arte.

Sin embargo, descubría cada vez más que el término “no-expresión” no tenía ninguna resonancia en la filosofía, al menos no conocía (hasta el momento) ningún filósofo que lo hubiese siquiera mencionado. Hegel solo hace mención a lo que entiende como lo inexpresable (*Unaussprechlich*), lo cual es lo no verdadero, lo no racional o carente de sentido (Hegel, 1985, p. 70). Y en este aspecto, es necesario aclarar que por “no-expresión”, no me refiero al término que podría apuntar a ese sentido al que alude Hegel, como tampoco a lo inexpresivo, o a la inexpresión, pues de hecho, lo inexpresivo sería un modo de ser de lo expresivo. La no-expresión, pensaba, era más radical y se contraponía esencialmente a la expresión y precisamente por ello establecía con su contrario una relación de orden dialéctico. Así, el objeto de estudio se fue direccionando hacia la dialéctica y se fue conformando el objeto de estudio como “la dialéctica de la expresión en el arte griego”.

Esta temática de la expresión en Hegel poco había sido abordada, excepto por el filósofo Charles Taylor en varios trabajos aquí referenciados. Por su parte, el filósofo suabo recurre, a lo largo de su obra, a términos como manifestación (*die Erscheinung*), apariencia (*der Schein*) y expresión (*der Ausdruck*), y el lenguaje (*die Aussage* o en su forma verbal *aus/drucken* y *aus/sagen*), sin embargo, este último término no es tematizado propiamente a lo largo de su filosofía. Lo que quiero decir, es que no se encuentra expreso o evidente el tema mismo de la expresión en el arte, sino que aparece como “dado” sin más. Esta ha sido una de las primeras dificultades que fue preciso indagar: si la expresión era immanente o trascendente para el espíritu.

En la indagación sobre los estudios que trabajaban el arte en Hegel, por supuesto, la mayoría apuntaba casi todas a las *Lecciones sobre Estética*. Así que, parecía que este sería el texto guía para mi estudio. Recordaba, sin embargo, en las épocas del pregrado en Filosofía en la Universidad de Antioquia, los seminarios sobre la *Fenomenología del Espíritu* vistos con el Dr. Carlos Másmela y la impresión que me causó leer en este monstruoso texto el apartado de la Religión del Arte. Y, sobre todo, de aquellas “duras palabras” proferidas por la conciencia

desgraciada en el tránsito a la Religión revelada y a las que luego Nietzsche (1993) retomaría como un grito: “Dios ha muerto” (p. 34), proferidas en su *Zarathustra*. Asunto que logró motivarme para dedicarme casi exclusivamente a este texto. Digo casi, pues era inevitable no cotejarlo con las *Lecciones*, así como con otros textos posteriores del mismo Hegel. Creo que la elección de centrarme en la *Fenomenología* permitía aportar un punto de vista diferente al que recurrían la mayor parte de comentaristas y eruditos de Hegel. Fue gracias a autores como Walter Jaeschcke, quien hizo importantes aportes al tema de la Religión del Arte (*Kunstreligion*); y comentaristas como Taylor (*Hegel*), Siep (*El camino de la fenomenología*), y Pinkard (*Hegel's Phaenomenology*) quienes, al trabajar la obra de la *Fenomenología* directamente, abordaban de manera muy puntual el tema de la Religión del arte.

Pero, fue sobre todo Thibodeau (*Hegel et la tragedie grecque*), quien le dedica un buen estudio al tema de la tragedia en varias obras de Hegel, incluida la *Fenomenología*, textos que me permitieron comprender el lugar de este apartado dentro de la *Fenomenología*, pero más sobre la dimensión del arte para el espíritu en su experiencia de devenir “saber absoluto”. Igualmente la *Fenomenología* era el texto por excelencia que exponía este despliegue dialéctico<sup>2</sup> de dicha experiencia. Ahora bien, el aspecto dialéctico de la expresión me llevaba a la pregunta si esta era de por sí immanente al espíritu o si correspondía

---

2 Queremos precisar algunas definiciones del propio Hegel en torno a la dialéctica y el movimiento dialéctico. En primer lugar, en su gran libro, *Filosofía del derecho*, en el párrafo 31, define en la observación correspondiente: “Llamo dialéctica al principio motor del concepto, en cuanto particularización de lo universal, no solo disolvente sino también productor. Dialéctica, por tanto, no en el sentido de que ella disuelve, confunde, lleva de aquí para allá a un objeto, a una proposición, etc., dado en general al sentimiento, a la conciencia inmediata, y solo tiene que nacer con la deducción de su opuesto; una manera negativa, como aparece frecuentemente también en Platón. (...) La dialéctica superior del concepto consiste en producir y concebir la determinación no simplemente como límite y opuesto, sino producir y concebir desde él el contenido positivo y el resultado en cuanto solamente así es desarrollo y progreso immanente. Esta dialéctica no es, pues, el hacer extremo de un pensar subjetivo, sino el alma propia del contenido, que hace brotar orgánicamente sus ramas y frutos” (Hegel, 2000, p. 110). Finalmente ofrecemos la definición del “movimiento dialéctico” que el mismo Hegel expone en el Prólogo de su *Fenomenología*, cuando, al hablar de la superación de la forma de la proposición, especifica que no debe acaecer solo de un modo inmediato, por su contenido, “sino que este movimiento opuesto debe expresarse; no debe tratarse tan solo de un entorpecimiento interno, sino que debe exponerse este retorno del concepto a sí mismo. Este movimiento que en otras condiciones haría las veces de la demostración, es el movimiento dialéctico de la proposición misma. (...) El elemento del movimiento dialéctico es el puro concepto, lo que le da un contenido que es, en sí mismo y en todo y por todo, sujeto” (Hegel, 1985, p. 43). Este último texto incluye el aspecto expresivo del concepto como algo fundamental en la dialéctica misma.

a un aspecto trascendente que el espíritu alcanzaba a través de la exigencia del esfuerzo del concepto. Si bien es cierto que el espíritu es esencialmente expresivo, como lo sería la substancia en Spinoza, no se presenta dicha expresión de manera emanatista, sino que se da como proceso dialéctico, esto es, que comporta su momento negativo para luego superarlo. Este proceso se daría como manifestación, como el en-sí inmediato; luego como apariencia (modo de la manifestación) en tanto el momento mediador y negativo, el para-sí de la conciencia; para, finalmente superarlo como expresión, que recoge tanto el en sí como el para-sí de los anteriores momentos. De aquí que, como veremos en el capítulo dedicado a Taylor, en el espíritu hegeliano no hay nada dado, sino puro esfuerzo del espíritu por alcanzar su autoexpresión.

Ahora bien, lo siguiente era determinar, ¿qué tipo de expresión sería la que quería exponer?, ¿cabría la posibilidad de concebir para el arte una “expresión absoluta”? Lo que me proponía con esto, era aventurar la hipótesis, según la cual el arte es, esencialmente, dialéctica expresiva absoluta que se despliega en aquellos tres momentos de la Religión del arte (obra de arte abstracta, viviente y espiritual) y que, por lo mismo, todo arte, incluido el contemporáneo es por eso, “cosa del pasado” y no porque el arte fuese originalmente griego, sino porque lo griego se lograba objetivizar en cada producción artística. Esta era una mera intuición, incluso no dejaba de estar mal planteada. Lo que quería decir es que Hegel habría objetivizado la expresión misma y su despliegue dialéctico en el arte griego, y, en ese sentido, todo arte, en tanto expresión absoluta, sería griego.

Pero, ¿expresión absoluta?, ¿es posible considerar la Religión del arte como expresión absoluta del espíritu?, ¿qué quiere decir esto, que se dé de manera absoluta la expresión? Quiere decir que en ella se logra la unidad (ideal) de lo subjetivo y lo objetivo como lo bello en sí y para sí. Unidad absoluta que solo se alcanza cuando el espíritu ha recorrido ya sus necesarios momentos; mejor dicho, cuando la expresión ha *devenido* ya lo bello artístico como ideal. El que haya devenido, implica el hecho de haber pasado por un proceso dialéctico en el que están involucrados sus tres momentos: el de la universalidad abstracta, el de su determinación o negación y finalmente su unidad sintética como universal concreto. Ahora bien, lo anterior implica que el arte lo consideremos dentro de la esfera del “espíritu absoluto”. Sin embargo,



es necesario “afinar” esta consideración. Ya había manifestado antes, que mi acercamiento es desde lo que Hegel nombró como “Religión del arte” en la *Fenomenología del Espíritu*. Sin embargo, Hegel allí coloca este momento en la esfera de la Religión, no en el del “Saber absoluto”. En este último podemos ubicar, mejor, el Concepto que la filosofía desarrolla como la misma Ciencia. Lugar en el que, en razón de este contexto, no es posible hablar de expresión absoluta en el arte, sino, más bien, en el concepto.

Más adelante, sin embargo, cuando Hegel se concentra en la labor de su *Enciclopedia*, toma el arte, la religión y la filosofía como parte del Espíritu absoluto<sup>3</sup>. ¿Por qué?, ¿será que desde la experiencia que hace la conciencia, el arte, en tanto experiencia misma, no logra arribar aún a un saber de sí absoluto, sino por medio de otro (que en este caso sería, por ejemplo, por la mediación de la filosofía del arte)? En cambio, desde la Estética, el arte como tal, al pertenecer al Espíritu absoluto, logra la unidad en sí y para sí como ideal absoluto. Parece que la diferencia radica en el lugar que ocupa la Religión del arte en la *Fenomenología*, pues en la Religión ocupa el lugar de la mediación o la negatividad (el primero corresponde a la Religión natural y el tercero a la Religión revelada). Pese a ello, en ella también se afirma que “la Religión (...) es la *simple* totalidad o el absoluto sí mismo de ellos [de los momentos precedentes del espíritu: conciencia, autoconciencia, razón y espíritu]” (Hegel, 1985, p. 397).

En la *Enciclopedia*, por su parte, el arte ocupa el primer momento (que es el intuitivo) pero dentro de la unidad misma del espíritu absoluto con la religión (que es representativa) y la filosofía (que es conceptual). Por eso, también Hegel (1983) en sus *Lecciones de Estética* (I) afirma que “el reino del arte bello es el reino del espíritu absoluto” (p. 25).

Ahora bien, el hecho de que Hegel haya considerado la Religión como “el absoluto sí mismo de los momentos precedentes” ¿No daría razón a pensar que ya en la *Fenomenología* la Religión del arte era de

---

3 En la Enciclopedia, Hegel hace referencia al Espíritu absoluto como el “concepto del Espíritu” donde el espíritu mismo tiene en él su realidad; es allí donde el espíritu subjetivo (donde se incluye la antropología, la fenomenología y la psicología como espíritu cognoscente), junto con el espíritu objetivo (que es donde se “realiza” la libertad misma en el derecho, la moralidad y la eticidad) trazan “la vía a través de la cual este aspecto de la realidad o de la existencia se perfecciona” (2006 §553).

hecho, el primer término del silogismo del Espíritu (Saber) absoluto?, ¿qué implica que la Religión del arte sea el absoluto sí mismo? Quiere decir que ella sería la simple totalidad de ellos en tanto en ella la conciencia se sabe cómo la esencia absoluta, esto es, sabe de su en-sí como absoluto, por eso dice “simple totalidad”. No sería entonces, tan descabellado considerar el arte como expresión absoluta, si nos atenemos a que este sería el momento inmediato o simple en el que el espíritu tomaría conciencia de sí, esto es, que el espíritu retornaría en el arte, ya así, de manera absoluta. Esta afirmación anterior, rectifico, sin embargo, no es sostenible, a pesar de que habría razones, sobre todo en las *Lecciones* y en la *Enciclopedia* para tenerla en cuenta y desarrollarla, pero no en la *Fenomenología* donde en la religión del arte el espíritu no está consigo mismo en su ser otro como sí lo está en la religión en cuanto revelada. En el arte, específicamente, en la Religión del arte, todavía no recoge en sí todas las determinaciones que sí tendrán lugar en el saber absoluto con el concepto. Aun así, en el espíritu mismo de la *Fenomenología* pudo haberse dado una incipiente anticipación de este nuevo orden (arte-religión-filosofía) para la filosofía del espíritu que es posterior. Prefiero, no obstante, en este caso, ser ortodoxo en la interpretación y no adelantar contenidos o desarrollos ajenos a la propia *Fenomenología* y atenerme por ello a la estructura que esta ofrece. De aquí, entonces, que el objeto de estudio haya quedado esbozado simplemente como “Dialéctica de la expresión en la Fenomenología del Espíritu de Hegel”.

Un aspecto interesante que surge al considerar la dialéctica de la expresión es que esta apunta, más bien, a su aspecto finito e incluso, si se quiere, precario para el espíritu mismo. Es decir, todo arte tiene su fin; a pesar de que este apunte a expresar lo infinito del espíritu, el arte, al expresarse, toma conciencia de su nacer y perecer y, por esto mismo, toda obra de arte, todo estilo y época del arte está condenada a su aparecer y desaparecer. Esto es, a la conciencia de su finitud y en eso consiste su “expresión”; conciencia, que, no obstante, exige así mismo una superación a lo infinito, cuyo contenido es lo divino. En resumen, hay un sino de caducidad que está signada en cada obra. Surge la pregunta de si entonces por esta misma condición el arte, por su finitud, no podría alcanzar su autonomía. Si en la *Fenomenología* específicamente, el espíritu alcanza su expresión absoluta solo en el saber absoluto con el concepto, entonces ¿el arte, incluso la religión,

es apenas una escala que el espíritu puede luego tirar?, ¿es el arte en esta obra de Hegel solo un momento del espíritu que, por tener todavía un vínculo con la naturaleza dado su aspecto intuible y sensible, no alcanza todavía su superación para el espíritu? Sin embargo, ¿no es precisamente gracias al arte que la individualidad, a través de las obras de arte, logra su autoexpresión? Del hecho de que no sea la expresión definitiva, acabada o absoluta no se infiere, necesariamente, que por ello no sea autónoma. Tomemos el ejemplo de Edipo, al que se aludirá en el pasaje del “arte espiritual” de la Religión del arte; es en este, a pesar de su gravísima falta, en quien el espíritu ha depositado su *pathos*; así el héroe se convierte, por ello en el vehículo que el mismo espíritu ha elegido para autorrepresentarse en el momento de la crisis de la individualidad misma. No es aún el sujeto o la autoconciencia real que alude Hegel como el espectador de la tragedia, pero sí su ideal. Y este ideal es aquel en el que el espíritu se identifica como sí mismo. El espíritu, entonces, ya ha tenido la experiencia de autoexpresarse, inicialmente de manera sensible, pero ya es un patrimonio adquirido para avanzar en su autorreconocimiento y retornar a sí mismo como sujeto. Es verdad que, en el caso de la Religión del arte, específicamente el arte griego, tal autonomía solo se da de manera inmediata y precaria por su vínculo con la religión y la eticidad, también es verdad que la producción artística que de allí se deriva, será el punto de partida para la autonomía del arte en el romanticismo, por ejemplo.

En lo que respecta a la división misma de la presente investigación, es pertinente aclarar que, para efectos de sustentar la expresión en Hegel, se debía comenzar con las consideraciones sobre la expresión en la modernidad, a partir de Descartes, Spinoza y Leibniz, como antecedentes de la expresión en Herder y también en Hegel. La idea que direcciona este capítulo, “La expresión en la modernidad”, es que la expresión, al igual que el concepto de sujeto, es una invención de la modernidad.

De aquí que en Descartes la representación se erige como el modo en el que la mente conoce; en tanto la expresión estará ligada a las ideas sensible, a las emociones mismas, por eso la primera tiene primacía sobre la segunda; se trata de una concepción jerárquica y de carácter eminente, que utiliza la analogía como explicación para las ideas distintas a las derivadas de la *res cogitans*. En Spinoza, por el contrario,

la expresión está ligada a la vida de la sustancia, pues ella se expresa en los atributos y en los modos y actúa según la figura del paralelismo y no de la analogía. Esta postura sería la más afín a la postura hegeliana (en cuanto el espíritu también se expresa de manera absoluta), en la medida en que la sustancia para Spinoza se expresa sin mengua de su esencia a través de sus atributos y modos. Esta concepción es de carácter emanatista: la expresión es la vida de la sustancia propiamente y comporta por ello una coherente univocidad en la medida en que la sustancia al expresarse no mengua ni en su ser ni en su esencia, solo que, en esta sustancia no se da el elemento negativo. Así, Hegel no hablará ya en términos de la sustancia expresiva, sino, más bien, del sujeto expresivo. Finalmente está la postura de Leibniz que habla de la expresión de la mónada como representación misma del universo, operando por analogía, pero sin la jerarquización derivada de la postura eminentista cartesiana. Esta posición va a ser muy importante para la estética posterior, sobre todo la romántica en la que se retoma la idea de la representación consciente e inconsciente (de Leibniz) dándole a la mónada grados de claridad (detalle) y de fuerza que les permite diferenciarse unas de otras. Ahora bien, estas consideraciones leibnizianas sobre la expresión tuvieron su resonancia en la estética de Baumgarten, quien consideraba, al igual que Leibniz, la existencia de una facultad inferior que estudia la producción de imágenes poéticas, las cuales son capaces de representar (confusamente) la totalidad misma.

El segundo capítulo, “Charles Taylor y la teoría expresivista en la contemporaneidad” está dedicado al autor en mención, quien explica el sistema hegeliano a la luz de su teoría expresivista. Dicha teoría le permite explicar la ruptura de Hegel con sus predecesores, sobre todo con Descartes y Kant, con respecto a la dicotomía entre naturaleza y libertad, a través de la visión romántica que propugna, en cambio, por la unidad de aquellas, a través de las manifestaciones artístico-expresivas propias del ser humano. Taylor considera que Hegel retoma, de Kant, por una parte, el ideal de libertad radical, pero de otra parte, la herencia de Herder con respecto al lenguaje y en general a la expresión (artística, cultural, social, etc.) como vehículo del pensamiento del hombre. Taylor considera que es propio del *Geist* hegeliano su manifestación que, si bien parte de su en-sí como sustancia, debe arribar al sujeto que se hace consciente en-sí y para-sí, por este mismo movimiento expresivo. De aquí que el *Geist* planee su propia expresión, gracias a su libertad

radical, es decir, en la medida en que el *Geist* logre su autoexpresión, logra también su libertad más auténtica. De aquí la importancia que le da Taylor al arte y a la religión, precisamente por ser ellos los que permiten la condición expresiva al hombre, en gran parte por su vínculo con la poesía y el mito, elementos que, en la época del joven Hegel (*Escritos de juventud*) son especialmente referidos en el texto de “El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán“, (atribuible más bien a Schelling o Hölderlin), como “mitología de la razón” la cual reúne lo sensible y lo racional como una nueva religión. Taylor nos despeja el camino para avanzar en el despliegue mismo de la expresión. De hecho, este autor, si bien hace mención de que para el espíritu nada está dado, no se vislumbra en sus estudios la manera como se despliega o desarrolla la expresión misma, sino que da la impresión que para él esta es inmanente; además, cabe resaltar la sobrevaloración que Taylor le da a Herder como influencia para Hegel, teniendo en cuenta que más peso pudo tener Spinoza o Leibniz, incluso Schiller, en lo que respecta a este tema de la expresión en el arte.

El tercer capítulo titulado “Manifestación, apariencia y expresión: entre la Fenomenología y las Lecciones sobre Estética”, se dedica a rastrear el proceso mismo de la expresión tanto en la *Fenomenología* como en las Lecciones sobre Estética. Dicho proceso se despliega en la *Fenomenología* en primer lugar como Manifestación (*Erscheinung*), es decir, como lo más inmediato que la conciencia puede captar. Corresponde la manifestación a la primera sección de la *Fenomenología*. La segunda sección, la Autoconciencia, desarrolla la apariencia (*Schein*) como un modo negativo de la manifestación, que se presenta tanto en el yo y su apetencia, como en el reconocimiento frente a otra autoconciencia. Será en la sección de la Razón donde se da la unidad de lo objetivo con lo subjetivo en tanto certeza de ser “toda realidad”, tal es el idealismo que descubre su mundo idéntico a su pensamiento. Es el momento inmediato de la expresión, la razón busca identificarse como toda la realidad, la unidad del ser y del pensar. En la sección del Espíritu, la expresión la encontramos objetivada como eticidad, cultura, moralidad; mientras que en la Religión la conciencia retorna a sí reconciliada y se subjetiviza como Religión natural, Religión del arte y Religión revelada. Es, sin embargo, en la segunda, la Religión del arte, donde el espíritu logra su autoexpresión en la figura humana primero como escultura, luego en el lenguaje piadoso como himno y

culto; pasando por la movilidad organizada del cuerpo humano viviente hasta llegar a su representación ideal no solo de la figura humana sino también de sus acciones a través de la epopeya, la tragedia y la comedia a través del lenguaje.

En las *Lecciones sobre Estética* de la edición de Hotho de 1835, por su parte, la expresión está ligada al ideal mismo del arte como “la manifestación sensible de la idea”; no obstante, esta definición ha sido revaluada por filósofos como Gethmann-Siefert (2005) para quien se trata, más del aparecer (*schein*) vivo de la idea en lo sensible, según las versiones más tempranas de Hotho y de Victor von Kehler. El énfasis no estaría entonces más en lo sensible sino en el aparecer (*schein*), donde resplandece lo sensible de la idea desde su vitalidad y existencia. De aquí que, la exposición que se hace del Arte clásico en las Lecciones corresponde, más bien, al desenvolvimiento histórico que asumen las formas del arte (simbólico, clásico, romántico) con respecto al sistema de las artes en sus expresiones como la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la lírica. No se trata aquí ya de la experiencia de la conciencia, sino que, su objeto es el *arte bello* como tal, en tanto producción espiritual cuyo contenido está determinado por formas y configuraciones históricas. Así, el Arte clásico en este contexto tendría cierta predominancia con respecto a las demás artes, debido a que en él la expresión adecuada al contenido (divino) se da en la figura humana. En las demás (el arte simbólico y el arte romántico) no se da el equilibrio expresivo entre forma y contenido. En este contexto es interesante la tensión que se establece entre la presentación (*Darstellung*) y la representación (*Vorstellung*) para efectos de determinar la manera en la que se expresan las diferentes artes con respecto a su contenido. Si bien sale a relucir en este capítulo la implicación del llamado *fin del arte* derivado de la idea según la cual el arte es “asunto del pasado”, se desarrollará de acuerdo al contenido del quinto y último capítulo titulado “La expresión como la muerte del arte”.

El capítulo cuarto titulado “La Dialéctica de la expresión en la Religión del arte”, corresponde al desarrollo propiamente de la idea central del trabajo. Si bien es un capítulo de carácter descriptivo con comentarios aclaratorios, pretende evidenciar el aspecto dialéctico de las figuras que conforman este momento central del capítulo de la Religión. Paralelamente, también se propone resaltar el carácter

conflictivo que implica la tensión entre religión del arte y el arte de la religión, aspecto que se trata en el anexo único de este texto. Cabe aclarar que en la Religión del arte se llega al momento en el que “el espíritu ha elevado su figura, (...) a la forma de la conciencia misma”, y es el mismo espíritu el que, dice Hegel, “hacer surgir ante sí esta forma” (Hegel, 1985, p. 408). Es decir, el espíritu mismo se expresa bajo la forma de su misma conciencia. Aquí se da, efectivamente, el que la obra de arte devenga el vehículo mismo del espíritu; es allí donde el espíritu se encarna como obra de arte, individualidad consciente que recorre el camino de lo inanimado de la negra piedra al conflicto reflexivo mismo del héroe en la tragedia y su pérdida de mundo en la comedia. Es el proceso de individuación que abarca la obra, el artista, los dioses y por supuesto la autoconciencia que, pese a sufrir escisiones tanto en su sí mismo, como con el Estado y sus dioses, logra posicionarse su sí mismo como esencia absoluta. Ello no sin un fin trágico: la soledad del individuo y su conciencia de finitud y muerte. Esto último será lo que abra la posibilidad interpretativa de la expresión como el sentido de la “muerte del arte”.

En efecto, este último capítulo pretende ofrecer una posible interpretación al llamado “fin del arte”, expresión que ha hecho correr mucha tinta (incluida esta) en torno a la reflexión que hace la estética (véase Adorno, Danto, Gadamer, Gethmann-Siefert con sus ediciones de *filosofía del arte* y *Lecciones de filosofía del arte*, respectivamente de 2004 y 2003, entre otros) sobre el arte contemporáneo. Lo particular de la interpretación que aquí proponemos es habernos basado en la *Fenomenología* y no en las *Lecciones sobre Estética* (sobre todo de la versión de Hotho de 1835 y 1842), como ha sido costumbre entre los teóricos y filósofos del arte. Para ello nos valemos de la alegoría que ofrece Hegel en el apartado titulado (por Hoffmeister) “Las premisas del concepto de la Religión revelada”, según la cual una doncella (a la que identificamos como *Mnemosyne* o también posiblemente *el destino*<sup>4</sup>) “nos ofrece” (“para nosotros”) los frutos del mundo que dio a luz las obras de arte que ahora ella nos presenta. Estos frutos son solo “reminiscencias del espíritu” (Hegel, 1985, p. 436) de aquel reino ético, al que pertenece el bello arte que los engendró, y que de ello no

---

4 En alemán das Schicksal (el destino) es neutro, así como das Mädchen (la doncella). Posiblemente el recuerdo sea el destino mismo de toda obra.

nos queda más que esta ofrenda. Se trata allí de recrear el panorama desolador que dejó el fin del esplendor griego y el inicio del mundo del derecho romano y del cristianismo, mundo en el que la autoconciencia se encuentra como abandonada y sufriendo la pérdida de su mundo ético y religioso, por una parte, y por la otra padeciendo su sí mismo la escisión y la desgracia. Con la muerte de Dios, se nos presenta también la muerte del arte, incluso, más adelante, la muerte de la religión.

Le dejamos al lector, seguramente, más interrogantes que respuestas. Considero que lo que este estudio deja abierto son varios temas entre los que se podría mencionar solo algunos: por ejemplo, si el tema de la expresión del arte es un momento necesario para la expresión absoluta del concepto en la filosofía. De aquí se puede derivar también si la autonomía del arte es un argumento o principio débil frente a la autonomía absoluta de la filosofía, es decir, si se puede pensar en la autonomía del arte a pesar de depender ella, bien de su contenido en la religión, o bien de su vinculación con lo sensible. Y solamente por darle algún fin a este punto, considerar si es posible pensar, llevando al extremo (más bien *ad absurdum*) la idea de una secularización absoluta, si ello no implica también la muerte del hombre en tanto superados todos sus momentos, al que no le queda más que asumir su propia aniquilación, una especie de suicidio de la propia humanidad al verse “libre” de toda atadura trascendente bien desde la religión, el estado o cualquier otra instancia que vulnere su autonomía absoluta.



**1**

**CAPÍTULO  
UNO**



# 1. La expresión en la modernidad: Spinoza y Leibniz contra Descartes

## 1.1 Antecedentes de la expresión en la antigüedad

¿Podríamos aventurar la hipótesis, según la cual, el concepto *expresión*, tal como hoy lo conocemos, hace su aparición en la modernidad, tanto como lo fue el sujeto, el objeto, la razón, etc.? Es decir, ¿nos aventuramos a decir que este término es también una invención moderna? Incluso, ¿podríamos ir más allá y preguntarnos si la substancia o el sujeto se pueden “concebir” independiente de su expresión? Además, ¿qué o quién se expresa?, ¿las cosas (en cuanto fenómenos u objetos), el mundo, Dios (en tanto substancia absoluta), el hombre (en tanto sujeto)? ¿Es la *expresión* inmanente a ellos o es trascendente?

¿Qué diferencia hay en el uso o sentido atribuido al término *expresión* en la antigüedad y en la modernidad?, ¿por qué diríamos que este término es típicamente moderno y no más bien antiguo?

Trataremos de darle una respuesta a lo anterior, partiendo en el orden inverso al planteado. Partamos para ello de una breve referencia al uso del término entre los antiguos.

Si bien el verbo *exprimere-exprimo* es usado en los autores antiguos como San Agustín, Santo Tomás, San Buenaventura, etc., su uso se restringe al acto de “decir”, esto es, implica, por una parte, su efecto sonoro como lo consigna San Agustín en su obra *De Magister*<sup>5</sup>: “Ag.—Si te pregunto cómo llamas al mismo nombre, esto es, al sonido expresado con las dos sílabas nombre, ¿no me responderás correctamente: nombre?” (De Hipona, 1947, 6,18, p. 564). Pero, también remite al significado de la palabra, como se presenta en Santo Tomás en su *Suma Contra Gentiles*<sup>6</sup>: ...“Pero los nombres que expresan perfecciones con modalidades propias de las criaturas no pueden aplicarse a Dios, a no ser por analogía y metáfora” (De Aquino, 1952, Libro I cap. XXX, p. 171). Ambos usos remiten entonces, de manera general, a un sentido similar a “decir”, “significar”, “nombrar”, etc. En todo caso, de manera conjunta, al acto de sonar y significar de una o unas palabras.

Pero en San Buenaventura, encontramos un sentido de “*exprimit*” que está en relación más que con la palabra, con la imagen misma<sup>7</sup>. En ambos contextos, la imagen es expresiva; ello implica que, por una parte, en la imagen se da la imitación de lo real y el genio artístico (De Bruyne, 1959, p. 224), pero también a través de ella se manifiesta otro, incluso Dios mismo. Si el hombre es imagen de Dios, es porque lo que en él se expresa no es una figura, sino la similitud expresa con su creador; si Dios es trino, en el hombre también se manifestará esta naturaleza. San Agustín mismo lo refiere en su *De Trinitate*:

---

5 En la obra *De Magister*, Agustín refiere el siguiente pasaje: *Aug.—Quid? ipsum nomen, id est sonum istum duabus syllabis expressum, si ex te quaeram quid appelles, nonne recte mihi respondebis: Nomen.*

6 “Quodcumque vero nomen huiusmodi perfectiones exprimit cum modo proprio creaturis, de Deo dici non potest nisi per similitudinem et metaphoram”

7 Es De Bruyne quien cita a san Buenaventura: “Dicitur imago quod alterum exprimit et imitatur” (I Sent. D.31p.II a.1 q.1 concl: I 540<sup>o</sup>), “Se dice imagen porque expresa e imita a otro así también”; dice: “homo est vere imago Dei, quia est ejus expressa similitudinem” (II. Sent. D16 a.1 q.1 concl: II 394). Y el otro texto traduce: “el hombre es verdadera imagen de Dios, porque se expresa”

Encontramos [en el hombre] no solo la trinidad, sino la imagen de Dios en la región superior del alma, que pertenece a la contemplación de las cosas eternas; porque en la parte delegada para la acción en lo temporal puede encontrarse una trinidad, pero no la imagen de Dios. (De Hipona, 1956, XII, 5, 5, p. 659)

Si bien podemos inferir de los anteriores textos una cierta preminencia de la palabra desde el decir o significar. También encontramos referencia al asunto mismo de la imagen, que se sustenta, de una parte, en el relato del Génesis (1-26), según el cual el hombre fue hecho a *imagen y semejanza* de Dios. De otra parte en el relato del *Nuevo Testamento* en la encarnación, del “verbo”, la palabra hecha carne: “Aquél que es la Palabra (*logos*) se hizo hombre y vivió entre nosotros, lleno de amor y de verdad” (Jn. 1-14). De aquí que uno de los sentidos a los que podemos asociar con el término expresión sea el de “encarnación”. Es verdad: la Palabra es la prioridad, pero aun así se vuelve imagen del Dios vivo. Es con la persona de Jesucristo que los Doctores de la Iglesia asumen que, siendo Dios, es Él mismo quien expresa la divinidad en su plenitud, tanto en palabra (verdadera) como en imagen (real).

Pero hay que atribuirle (a la belleza expresiva de la Trinidad) de una manera especial al Hijo, que en su “species” reúne la semejanza perfecta, la razón de todo conocimiento y la belleza modelo de todos los seres. El Hijo, en efecto, emana del Padre como su Igual, a la manera de una semejanza perfecta y totalmente expresada. (De Bruyne, 1959, p. 228)

De esta naturaleza encarnada, que es concebida en estos autores como la expresión, pasamos a la emanantista; de tal manera que, si el Hijo encarnado es imagen y semejanza de Dios, lo es también porque aquél “emana” de la primera persona de la trinidad: el Padre. Sin ánimo de detenernos en consideraciones teológicas que no vienen al caso por la especificidad de nuestra investigación, es importante mencionar que este carácter emanantista es diferente al creacionista. Si bien en este último se da una participación segunda o imperfecta de la creatura con respecto al creador, en la emanantista, por su parte, se trata de una identidad con la naturaleza divina: el Hijo que emana del Padre,

comparte su idéntica naturaleza y substancia divina. Esto es, no hay detrimento de la naturaleza divina por “expresarse” en la naturaleza humana.

Sin embargo, esta concepción de la emanación nada tendrá que ver con la de Spinoza, pues aquella parte de una teoría creacionista de corte cristiano, en tanto la otra es de orden judaico y cabalista. Así, la primera concepción emanantista apunta, sobre todo, a que es Dios creador quien en su producción se expresa a sí mismo.

Esta breve referencia al uso del término *expresión* en la antigüedad, basta para ilustrar el antecedente que tomó el uso moderno sobre todo desde su concepción creacionista que se vale de la analogía para explicar la naturaleza de las substancias creadas en relación con la substancia creadora.

Más adelante, en la primera parte de este estudio, veremos estas influencias, en especial con Descartes, quien recibe toda la tradición escolástica en la que se piensa la preminencia de una substancia (Dios), sobre otras substancias (creaturas) y establece unas jerarquías de esencias y existencias en las que se llega a una postura dualista tanto en lo ontológico como en lo gnoseológico.

En la segunda parte entraremos a la consideración de la expresión en Spinoza en relación con la substancia, Dios, y sus implicaciones en el alma humana a través de los atributos de la extensión y del pensamiento con sus modos. Veremos cómo Spinoza marca una diferencia con esta tradición escolástica en el sentido en el que rompe con la concepción creacionista y de preminencia, a favor de una concepción univocista que se ha asociado a una postura inmanentista que, a su vez, se confunde con el panteísmo.

Finalmente, propondremos un diálogo entre la concepción spinozista de substancia y la mónada leibniziana en torno al concepto de expresión que ambas tematizan, para mostrar las convergencias y divergencias entre sus teorías. De estas consideraciones resulta una pregunta que intenta orientar la investigación en torno a este tema de la expresión en los modernos:

¿Podríamos relacionar una teoría de la representación cartesiana con su carácter innatista frente a una teoría expresivista en Spinoza y Leibniz con su carácter inmanentista?

## 1.2 Descartes y la primacía de la representación sobre la expresión

Empezamos con Descartes (1596-1650), teniendo en cuenta que con él se abre la discusión de la modernidad y con ella, los nuevos conceptos y métodos para el pensamiento. Entre estos conceptos nos detendremos en lo que Descartes entiende por substancia(s) y de qué manera ella(s) se manifiesta(n) o se representa(n) al alma humana. Empezamos diciendo que Descartes concibe no una única substancia sino varias, entre ellas el pensamiento, la extensión, pero sobre todo, Dios<sup>8</sup>. En efecto, el yo pensante, es substancia pensante, en esta el ser y el pensar encuentran su unidad. Tal es el aporte que encuentra Hegel en Descartes: "...el espíritu de su filosofía no es otra cosa que el saber, como unidad del ser y el pensar" (Hegel, 2005, p. 257). Encontramos que de esta substancia por su esencia pensante, se infiere su existencia: "Pienso, luego existo" (Descartes, 1984, p.21). Este es el primer principio, dice el propio Descartes, de su filosofía. Principio que se le presentó a su espíritu de *manera clara y distinta* (p. 16).

Es a partir de esta manera de presentarse este primer principio, que nos interesa para la discusión con Spinoza. En primer lugar, encontramos una diferencia fundamental: para Descartes no hay una substancia sino múltiples; segundo, el pensamiento y la extensión no son atributos de la substancia, como en Spinoza, sino substancias; tercero, se habla de *presentación* al espíritu, de este principio, de una manera clara y distinta. Esto implica que la substancia propiamente se presenta como lo que es: como pensamiento, como una verdad. Parece pobre decir que la substancia se presenta tal como es, en este caso, como pensamiento y principio del pensamiento. Sin embargo, esta verdad no solo es principio de la filosofía cartesiana, sino el principio de la filosofía moderna. Precisamente el hecho de "presentarse" esta

---

<sup>8</sup> Dios es la substancia por excelencia, ello implica que es la substancia eminentísima y de la que surgen todas las demás por un acto creador: "Pues, en primer lugar, incluso lo que anteriormente he adoptado como una regla, a saber, que las cosas que concebimos muy clara y distintamente son ideas verdaderas, no es cierto sino porque Dios es o existe, porque es un ser perfecto, y porque todo lo que hay en nosotros procede de él" (Descartes, 1993, 54)

verdad al alma de manera clara y distinta es la certeza de partir de algo irrefutable que no remita a otro principio más que a sí mismo.

De ahí podemos inferir que, en el caso de la substancia extensiva, no podrá *presentarse* sino como lo que es: en el modo de la extensión. De aquí que no haya posibilidad de que el pensamiento, por ejemplo, se *presente* en forma extensiva; o bien algo extensivo se manifieste en la forma del pensamiento. Por eso se entiende que Descartes haga dicha inferencia, aquella por la cual, luego de haber dudado de todo, al tener la certeza que quien duda es ese yo que piensa la propia duda, es ahí donde se manifiesta tal certeza a la conciencia de manera clara y distinta, es decir, que no puede hacerlo sino por su pensamiento. Así se entiende la explicación que da de este principio:

Comprendí que yo era una substancia, cuya naturaleza o esencia era a su vez el pensamiento, substancia que no necesita ningún lugar para ser ni depende de ninguna cosa material; de suerte que este yo \_o lo que es lo mismo, el alma\_ por el cual soy lo que soy, es enteramente distinto del cuerpo y más fácil de conocer que él. (Descartes, 1984, p. 21)

Para explicar la substancia extensiva, Descartes (1984) recurrirá a un símil con el pintor, quien logra representar lo tridimensional en solo dos planos:

Pero del mismo modo que los pintores, no pudiendo representar en un cuadro plano, con la misma exactitud los diversos aspectos de un cuerpo sólido, eligen uno de los principales, y dejando en la sombra los demás, hacen que la vista del que contempla la figura, se los suponga. (p. 25)

Así mismo, para explicar la extensión, deberá recurrir de manera *análoga* a los principios del pensamiento. Para ello no partirá de este mundo sino de uno *nuevo*.

Para Descartes, volvamos atrás, solo cuando la idea se presenta clara y distinta, es cuando adquiere su realidad. Así también, las cosas bien, sea extensas, bien pensantes, en tanto son pensadas, entonces son verdad. Por eso, propone Descartes para el estudio del mundo, empezar



también de cero, como Dios, pero con sus leyes. En realidad, se trata de un experimento en el que este mundo extenso se reconstruiría a partir de los principios que Dios le dio a la Naturaleza, leyes que ha puesto Dios en nuestra mente como nociones, de las cuales “no podemos poner en duda su exacto cumplimiento en todo lo que existe o se hace en el mundo” (Descartes, 1984, p. 25). De esta manera queda salvado el mundo extenso gracias a la intervención divina que asegura en sus nociones la realidad del mismo. Pero, más allá de toda esta descripción que Descartes nos ofrece para seguirlo en su investigación de la naturaleza, no sobra la pregunta si sería Dios mismo quien colocaría en nosotros no solo la noción sino también la forma tal como se nos ofrece al entendimiento. ¿Y cómo se nos presenta a la mente sino como *representación* de una idea o noción? Esto es, como pura abstracción. No aparecen como imágenes producto de la imaginación, ni como sensaciones que se formen de los sentidos. Esta es una de las críticas más fuertes que Descartes (1984) hace a los empiristas: “Por otra parte, ni el sentido de la vista ni el del oído, ni el del olfato nos aseguran por sí solos de sus respectivos objetos; ni la imaginación ni los sentidos nos asegurarían de nada si no interviniera el entendimiento” (p. 23). La división entre cuerpo y alma es infranqueable: el alma piensa, el cuerpo siente. No hay más.

Pero, ¿cómo se (re)presentan entonces los cuerpos a la mente? Se presentan, en principio y en general, desde el atributo de la extensión, luego como modos y finalmente como individualidades. Así lo refiere Hegel en sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía (III)* con respecto a las nociones de materia, extensión y corporalidad:

Uno de los pensamientos centrales de Descartes es que la materia, la extensión y la corporalidad son exactamente lo mismo para el pensamiento; según él, la naturaleza del cuerpo se perfecciona por medio de la cualidad de lo extenso, y solo este algo pensado debe ser asumido por el mundo corpóreo como lo esencial. (Hegel, 2005, p. 274)

En resumen, las cosas como tal, incluidas las corporales, son reales y verdaderas en la medida en que son pensadas y aquellas son pensadas gracias al atributo mismo de la extensión. Si bien un cuerpo no piensa, como tampoco el alma es extensa, sí podemos pensar un

cuerpo, primero que tenga una extensión, segundo que además de esta determinación general tenga otras más específicas que serían los modos como se presenta, tales como el movimiento, la figura, el peso, el color, la altura, entre otras, para después llegar a aquello que los posee, este o aquel cuerpo específico. Esto implica que, para reconocer lo individual como verdadero, es necesario partir de lo general, es decir, del pensamiento que de él haga un sujeto, por ejemplo, Descartes mismo. Cuando mencionamos, pensamiento, no estamos hablando de un modo cualquiera de la sustancia, sino su atributo esencial, que se diferencia de la imaginación, la voluntad y el sentir del sujeto. Pensar aquí la individualidad de un cuerpo determinado quiere decir en términos cartesianos, que se ha presentado al alma de manera *clara y distinta*. Ahora bien, el pensamiento a su vez, está sustentado por Dios mismo, garantía de la verdad, cuya esencia es su propia existencia. Aquí podemos identificar tres clases de sustancias, de las cuales, la más perfecta es la de Dios, causa eficiente y formal de las dos restantes, en su orden, las sustancias pensantes y las sustancias extensas. Se trata de una jerarquía en el ser y por tanto de lo verdadero. Se entiende, entonces, que a las sustancias extensas les corresponda una verdad que depende, en última instancia de Dios que no solo las crea, sino que con su misma fuerza las conserva y les impone un orden

Es indudable que en todo lo que enseña la naturaleza, hay algo de verdad; porque por la naturaleza, considerada en general, no entiendo otra cosa sino Dios mismo, o mejor, el orden y la disposición que Dios ha establecido en las cosas creadas (Descartes, 1984, p. 85). Vemos, entonces, que este “algo de verdad”, está en relación con la naturaleza misma y su atributo esencial, la extensión, pero que se rigen por un orden inteligible, matemático, si se quiere.

Así, por nuestra parte, en tanto sustancias pensantes, las imágenes y sensaciones venidas de los cuerpos se nos presentan gracias a una facultad pasiva, en la que estas ideas sensibles están contenidas de manera formal. Así lo afirma Descartes (1984) en su sexta *Meditación*:

Además, no puedo dudar de que hay en mí cierta facultad pasiva de sentir, de recibir y reconocer las ideas de las cosas sensibles; pero me sería inútil si no hubiera también en mí, o en alguna otra cosa, una facultad activa, capaz de formar y producir estas ideas (...); es preciso, pues, que exista en alguna substancia diferente de mí, en la cual toda la realidad, que reside objetivamente en las ideas que son producidas por esta facultad, esté contenida formal o eminentemente. (p. 84)

Es claro que dicha facultad pasiva existe en la substancia extensa, separada de la facultad activa la cual reside en la substancia pensante. En la primera residen las ideas de las cosas sensibles; en la segunda, las ideas del alma que han sido puestas por Dios. Pero esto no implica más que existe una facultad que le permite a la facultad pasiva, *reconocer* las ideas sensibles, facultad sin la cual estas no se manifestarían al alma. Por una parte, esta facultad es la que “forma y produce” estas ideas; en tanto la pasiva, se ocupa de recibirlas. De ahí que Descartes hable de una necesidad en la que estas sensaciones estén contenidas formal y eminentemente en la facultad activa. Descartes no se deja engañar: que siendo tan intensas las ideas de las cosas sensibles, pueda provenir de alguna otra causa distinta a mi naturaleza. Sin embargo, para efectos de su análisis de los efectos para encontrar las causas, el autor parte en su *Sexta Meditación Metafísica* del presupuesto empirista, según el cual, no hay nada en el alma que no haya pasado primero por los sentidos:

Y como las ideas que yo recibía por los sentidos eran mucho más vivas, *expresivas*<sup>9</sup> y, en cierto modo, más distintas que algunas de las que imaginaba meditando o encontraba impresas en mi memoria, me parecía que es imposible que procedieran de mi espíritu; era necesario, pues que fueran causadas en mí por otras cosas. (Descartes, 1984, p. 82)

Pero, Descartes procede inicialmente así, solo para descartarla como posibilidad de conocimiento *claro y distinto* de las ideas de las cosas sensibles. Recurre, en cambio, a las facultades del alma para hacer inteligibles dichas ideas. No obstante, es interesante que Descartes tenga por más “*vivas y expresivas*” las ideas de las cosas sensibles que

---

9 La cursiva es nuestra.

aquellas que procedían de su espíritu. Parece que Descartes asocia lo sensible con lo expresivo y a su vez con lo vivo. No son expresivas las ideas que vienen del alma, sino claras y distintas y por ello, las ideas que provienen de lo sensible deben aspirar también a esta claridad.

Así, podemos constatar, cómo Descartes continúa con la tradición escolástica al implementar la analogía para hablar de las demás substancias que no sean Dios y por lo tanto se cae en una equivocidad en su propia definición. Se deriva de aquí una consideración jerárquica, eminente entre las substancias, en las que se destaca la forma sobre la materia, el pensamiento sobre la extensión, las ideas sobre las sensaciones, etc. La metodología cartesiana implica una primacía de las causas sobre los efectos, a pesar de que para este autor, los efectos tendrían que tener el mismo estatuto de verdad que el de su causa, así lo afirma en su *Tercera Meditación Metafísica*: “La luz natural de nuestro espíritu nos enseña que debe haber tanta realidad por lo menos en la causa eficiente y total como en su efecto; porque ¿de dónde sino de la causa puede sacar su realidad el efecto?” (Descartes, 1984, p. 66). He ahí uno de los equívocos que genera la analogía, pues si tanto el efecto como la causa comparten la misma realidad, ¿por qué tendría que seguir siendo la causa más eminente que su efecto a nivel solo de realidad?

Ahora bien, para efecto de nuestro análisis con respecto a lo que tiene que ver con la expresión, Descartes opta por la primacía de la representación sobre la expresión, debido precisamente a la anterior premisa, en este caso, sería entre los propios modos del pensamiento que guardan también cierta eminencia: de una parte, están los modos de la imaginación y la sensación; de otro, el de la voluntad y el entendimiento. Tanto las unas como las otras se presentan al alma en forma de imágenes, las primeras más complejas y mezcladas, las segundas más simples y universales. Las primeras deben llegar a presentarse al alma de manera *clara y distinta*, esto es, como ideas desprovistas de su carácter sensible. En conclusión, podemos constatar, también a este nivel de contenido e idea (*noema* y *noesis*), una dualidad, una brecha que no es superada en esta filosofía. Es en la filosofía de Spinoza en la que esta dualidad se extingue, debido, precisamente, a su concepción unívoca sobre la substancia.

### 1.3 Substancia y expresión en Spinoza

Frente a la pluralidad de substancias y su equivocidad, Spinoza opone el monismo de la substancia y su univocidad. De aquí se deriva que el énfasis se dé no en la representación sino en la expresión. Veremos entonces, cómo esta concepción de la substancia, implica una ruptura con la dualidad de la representación con lo representado, de la *noesis* con el *noema*. Vimos cómo en la concepción cartesiana, además, hay una preeminencia del atributo del pensamiento sobre la extensión, y entre los distintos modos en los que se particularizan aquellos. Sin embargo, en la *Ética* de Spinoza, como veremos, dichos atributos provienen de una misma substancia. No son tampoco los únicos, pues son infinitos; solo que estos son los que en nuestra precaria condición, podemos percibir y concebir. Así reza su axioma IV de la segunda parte de su *Ética*: “No percibimos ni tenemos conciencia de ninguna cosa singular más que los cuerpos y los modos de pensar” (Spinoza, 1984, p. 103).

De esta forma, se hace explícito el aspecto finito del humano percibir y concebir, frente a los infinitos atributos y modos de la única substancia, Dios, que no solo es causa formal sino también eficiente de todos ellos. Ello implica, entonces, una gran distancia con la concepción cartesiana, según la cual, la substancia Dios sería *causa sui* pero de manera que no solo es por sí, sino también causa de su perseverancia o conservación. Dios sería causa formal de sí mas no eficiente (por otro). De ahí que esto pueda explicar el principio innatista que recorre la filosofía cartesiana, en el sentido que las ideas más simples y claras presentes en el alma humana tengan por causa formal a Dios mas no su causa eficiente; esto es, Dios por ser la suma perfección, hace partícipes a sus criaturas. En este caso, los hombres, de tales ideas; sin embargo, no es él quien las produce inmediatamente sino el hombre mismo. Así lo expresaba el propio Descartes (1984) en sus *Meditaciones*: “¿No hay algún Dios o algún otro poder que haga nacer en mi espíritu estos pensamientos? No es necesario porque puedo producirlos yo mismo” (p. 59).

Por el contrario, vemos que para la concepción spinozista no solo Dios debe ser causa formal y eficiente de sí, sino también de todos los atributos y modos que de él se expresen. De esta suerte, los pensamientos del hombre y todos los modos que de ahí surjan en sus

singularidades, estarían abarcados por la substancia divina, serían parte de ella. Esta característica de la expresión estaría asociada con ciertos rasgos emanantistas de la tradición medieval que Leibniz interpretaba de Spinoza. Así nos lo refiere Deleuze (1999) en su texto *Spinoza y el problema de la expresión*: “Ya Leibniz lo sugería, reprochando a Spinoza el haber interpretado la expresión en un sentido conforme a la Cábala y el haberla reducido a una especie de emanación” (p. 14). Sin embargo, si bien Spinoza no niega esta inferencia, tampoco se toma la molestia de definir la expresión. Está, tal vez, más cercana su concepción de expresión a la *explicatio-complicatio*, en la cual es la expresión misma la que genera el vínculo de los atributos y modos de la substancia con el entendimiento, según lo expone Deleuze (1999) como uno de los posibles sentidos de *expresión* en Spinoza:

La tradicional pareja *explicatio-complicatio* testimonia históricamente de un vitalismo siempre próximo al panteísmo. Lejos de que pudiera comprenderse la expresión a partir de la explicación, nos parece al contrario que la explicación, tanto en Spinoza como en sus antecesores, supone una cierta idea de la expresión. Si los atributos remiten esencialmente a un entendimiento que los percibe y los comprende, es de partida porque expresan la idea de substancia, y porque la esencia infinita no se expresa sin manifestarse “objetivamente” en el entendimiento divino. Es la expresión la que establece la relación con el entendimiento, no a la inversa. (p. 15)

La expresión en Spinoza, sin embargo, no se reduce a un mero desarrollo comprensivo que amplía los atributos; tampoco a un englobar o implicar una esencia divina en ellos. La expresión es la *vida* de la substancia propiamente. Esto implica que la substancia propiamente es *ella* misma *expresión*, no por accidente sino esencialmente, está en su propia existencia. Con ello se quiere decir que la expresión es primariamente de la substancia, y luego de los modos. Es la substancia expresión tanto en su existencia como en su producción: “La expresión es, en Dios, la vida misma de Dios. Por lo tanto, no podrá decirse que Dios produce el mundo, el universo o la naturaleza naturada, *para expresarse*” (Deleuze, 1999, p. 93). De aquí que a Spinoza se le relacione con la tradición emanantista-panteísta para explicar la expresión. En la primera explicación emanantista (como la de la substancia tomista)

se presenta bajo una predicación de tipo analógico (*cf.* Copleston, 2000, p.146); en la spinozista, por su parte predomina una coherente univocidad:

En Spinoza, en cambio, el único lenguaje es el de la univocidad: primero univocidad de atributos (...); en seguida, univocidad de la causa (...); enseguida univocidad de la idea (...). Univocidad del ser, univocidad del producir, univocidad del conocer; forma común, causa común, noción común, tales son las tres figuras de lo unívoco que se reúnen absolutamente en la idea del tercer género. (Deleuze, 1999, p. 330)

De esta figura trimembre de lo unívoco se deriva una postura, según los comentaristas de Spinoza, “panteísta”, que se opone radicalmente al creacionismo de la expresión en el que prima un lenguaje análogo, incluso equívoco (Deleuze, 1999, p. 330). Así pues, la expresión en Spinoza no puede pensarse como un asunto que se reduce a una mera exposición o englobe de la divinidad con respecto a su producción; no es ajena, tampoco a la expresión spinozista. Solo que, los términos no tienen una causalidad o eminencia de unos sobre los otros, por ejemplo, de la explicación como causa de la expresión, sino que se da al contrario, como la expresión que determina la explicación que hace el entendimiento. De otra parte, la expresión spinozista rechaza, como lo acabamos de ver, la expresión en términos creacionistas, debido a que incurre en aceptar dos o más tipos de sustancias (la creadora y las creaturas), razón por la cual, Spinoza descarta este tipo de expresión creacionista, de entrada, pues para él solo hay una sustancia.

De ahí que en la expresión estaría abarcándose de manera unívoca todo lo que corresponde a la esencia y la existencia de la sustancia, tanto como lo que ella produce. Pero, además, la expresión lleva consigo su carácter explicativo que permite diferenciar y desplegar los diferentes atributos y modos de la sustancia, tanto de manera general (sustancia), particular (atributos) como individual (modos). Este despliegue y abarcamiento de los atributos, es propiamente lo que podemos llamar expresión.

De esta manera, se da un despliegue trimembre de la expresión en tanto que la substancia es quien *se expresa*, los atributos son *expresiones* y la esencia es *lo expresado* (Deleuze, 1999, p. 23). Podemos inferir el aspecto dinámico de la expresión, casi dialéctico, en tanto es la substancia que se expresa en los atributos, luego éstos se expresan en los modos como “aquello que es en otra cosa”, para luego volver a sí en la unidad de su esencia que es igual a su existencia. Aquí vemos, según lo refiere Deleuze, cómo la expresión es la vida misma de la substancia. Para este mismo autor, no es una contingencia o un resultado de ella, está dada desde su esencia misma que es a la vez su existencia, esto es, la expresión es necesaria a la substancia, de aquí que la expresión sea en Spinoza una causa y no un efecto, en la medida en que estos atributos son percibidos por el entendimiento como “constitutivos de la esencia de la substancia”, y que, además, la expresan. Es en la expresión misma como la substancia se nos da a conocer en su unidad de ser y concepto. En efecto, los atributos al expresar la esencia divina, expresan igualmente su existencia, de aquí que, según Deleuze (1999) sean verbos:

El atributo relaciona su esencia a un Dios inmanente, a la vez principio y resultado de una necesidad metafísica. En ese sentido, los atributos en Spinoza son verdaderos *verbos*, poseyendo un valor expresivo: dinámicos ya no son atribuidos a substancias variables, atribuyen algo a una substancia única. (p. 39)

Encontramos en los atributos un dinamismo en el que, pese a su variedad infinita, remiten a una única substancia. En el caso del hombre, por ejemplo, los dos atributos conocidos, el pensamiento y la extensión, no remiten a distintas substancias como en Descartes, sino a una y la misma, Dios. Dios en su esencia, es todos los atributos, entre los que se encuentran el pensamiento y la extensión. De ahí que para Spinoza Dios sea tanto *cosa pensante*, así como *cosa extensa* (según la proposición I y II, de la segunda parte de la *Ética*). Ello implica que tanto en su esencia como en su existencia, así como en su acto y potencia, la substancia sea *necesariamente* pensante y extensa. Hegel (2005) resume este aspecto de la necesidad de la esencia de la substancia, en sus *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, de esta forma: “Dios se halla determinado solamente por su naturaleza; la acción de Dios es, pues, su poder, y esto es la necesidad” (p. 292). Podemos inferir de lo anterior que la primera



expresión de la substancia se da en sus atributos; en ellos la substancia es la pura positividad, no hay diferencia alguna entre ella y los atributos, a pesar de que estos no son *causa de sí*, como es la substancia. En última instancia, no se da en esta expresión la negación como tal, es la pura infinitud. Así lo expresa Spinoza (1984) en la *explicación* de la definición VI de la primera parte de la *Ética* en donde define a Dios como un ser “absolutamente infinito”:

Digo *absolutamente infinito*, y no *en su género*; pues de aquello que es meramente infinito en su género podemos negar infinitos atributos, mientras que a la esencia de lo que es absolutamente infinito pertenece todo cuanto expresa su esencia, y no implica negación alguna. (p. 48)

Es en esta consideración de Dios como absoluto donde Spinoza toma distancia de la naturaleza divina como perfección infinita. El absoluto spinozista no permite la negación en la substancia (que sería contraria a la naturaleza de Dios). Para Hegel, el defecto de esta consideración es que Spinoza no concibe “la negación de la negación” y por ello su substancia es identidad abstracta; “noche del absoluto”.

La segunda expresión de la substancia se daría en los modos. Aquí, a diferencia de la primera, en la que hay una indistinción de los atributos con la esencia de la substancia que ellos expresan. Es decir, donde no hay una negación como tal, sí hay una gran diferencia con respecto a la substancia, en tanto los modos se definen como la “afección de la substancia”, el “ser en otro” (Spinoza, 1984, p. 48). Es decir, en la segunda expresión (de los modos) se da una determinación de la substancia que, al ser modificada, implica de por sí una negación (“toda determinación es negación”, decía Spinoza en su carta L). Los modos, en este caso, vienen a ser las expresiones de los atributos; igualmente expresan, pero de “cierta manera”, la esencia de Dios. En la primera expresión de la esencia de Dios hablamos de una *natura naturans*, en tanto para la segunda hablamos de una *natura naturada* (Spinoza, 1984, p. 78). Para Hegel (2005) en las *Lecciones*, en esta última es donde la negación misma tiene lugar en tanto determinación de la substancia:

Dios se halla determinado solo por su naturaleza; la acción de Dios es, pues, su poder, y esto es la necesidad (...). Sin embargo, Spinoza no pasa de estas observaciones generales; debe señalarse, no obstante, como algo muy característico y peculiar, que en su carta L (*Opera*, t.I, p. 634) dice que *toda determinación es una negación*. Por tanto, el hecho de que Dios sea la causa del universo es también algo finito, ya que aquí se establece el universo como algo distinto de él, al lado de Dios. (p. 292)

Ello no implica que sea el universo o la naturaleza misma la que le ponga los límites a Dios. Es el propio Dios que en su naturaleza misma se impone su propia necesidad, esto es, no se limita de manera externa, sino interna. Si hay una negación es, más bien, de carácter cualitativo. Así, la diferencia “expresiva” que hay entre los modos y la propia esencia divina (que por definición es eterna e infinita) es expresada por los atributos. Podemos aventurar a decir que es en la producción misma divina donde la negación, la finitud, tiene lugar, pero como naturaleza naturada. Deleuze (1999) al respecto aclara:

Si Dios se expresa en él mismo, el universo no puede ser sino una expresión en segundo grado. La substancia se expresa ya en los atributos que constituyen la naturaleza naturante, pero los atributos se expresan a su vez en los modos, que constituyen la naturaleza naturada. (p. 94)

La producción en Dios es tan necesaria como su existencia, es más: porque su existencia es puro acto, en tanto causa de sí, es por ello también causa de todas las cosas, así de su esencia como de su existencia.

La expresión no se da, entonces, bajo la figura de la analogía (como ocurrirá con Leibniz), sino del paralelismo, en tanto se basa en la proposición VII, de la segunda parte, según la cual, “El orden y conexión de las ideas es el mismo que el orden y conexión de las cosas”. De esta manera se entiende el que Spinoza recurra a un método geométrico para explicar con un método formal (que, junto con el de comunidad, según Deleuze (1999, p. 42), son los métodos por él empleados), la manera en que se manifiesta la naturaleza divina al entendimiento humano. Este último es clave para entender por qué el

hombre solo percibe dos de los infinitos atributos de Dios, a saber, el del pensamiento y el de la extensión. ¿Pero entonces cómo sabemos que Dios es una substancia a la que le corresponde infinidad de atributos, si el entendimiento humano solo concibe dos?, ¿cómo accedemos siquiera al pensamiento de la infinidad de los atributos, a partir de la finitud de nuestro entendimiento? La respuesta a estas preguntas, posiblemente las encontremos en el propio método spinozista en el que reúne lo formal con la comunidad de nociones. Este se aleja precisamente de los empleados por filósofos tan cercanos como Descartes quien recurre a la analogía y a la eminencia de unas substancias sobre otras para llegar a un conocimiento claro y distinto de aquellas otras que son inferiores en su naturaleza (por ejemplo, las que tienen como atributo la extensión).

En Spinoza, por el contrario, no se llega al conocimiento de la naturaleza de las cosas extensas por la preminencia de los principios que surgen del pensamiento. Sino que, al ser Dios una substancia que contiene infinidad de atributos, entre ellos los de la extensión y el pensamiento, en ellos Dios se da en acto, no solo como esencia sino como en existencia; no solo de manera formal, sino también objetiva. Esto es: tiene tanta realidad el cuerpo del hombre como cualquiera de sus pensamientos particulares y esto gracias a la naturaleza misma de los atributos, que son “las afirmaciones de Dios, los *logoi* o los verdaderos nombres divinos” (Deleuze, 1999, p. 54). Los atributos comportan tanto lo formal como lo ontológico; ellos “explican” ciertamente la substancia no solo desde una “lógica de la expresión”, sino desde su ser propiamente. El método geométrico no solo se basa en sus definiciones, proposiciones, axiomas, en general abstracciones, sino que las figuras que de ellas se deducen tienen una objetividad, una existencia que demuestra sus principios. Así sucede tanto con los atributos y los modos como con las singularidades que expresan la esencia de Dios.

Sin embargo, llama la atención el que Dios pueda llegar a ser afectado por los modos, siendo que esta substancia parece ser inmutable también. Si la substancia es afectada, entonces es porque en la substancia misma se da el ser en sí y el ser en otro. Para lo primero, corresponde a los atributos que son en sí y se conciben en sí; y para el segundo, a los modos que se conciben por medio de otro (según la definición V de la primera parte de la *Ética*). Sin embargo esta diferencia (entre atributos y modos) solo concierne a una única substancia. Esto es, ambos, modos y atributos, expresan la misma esencia de Dios pero de manera distinta.

¿Pero en qué consiste esta diferencia? Se trata de una diferencia estrictamente formal, tal como lo propone Deleuze (1999): cualitativa y no cuantitativa o numérica. En primer lugar, veamos lo que concierne al atributo: Según la definición IV, un atributo es “aquello que el entendimiento percibe de una substancia como constitutivo de la esencia de la misma” (Spinoza, 1984, p. 47). Obsérvese que Spinoza no define el atributo solo como lo constitutivo de la esencia de la substancia, sino que le antecede el entendimiento que lo percibe en primera instancia. Y no es que el entendimiento (se entiende el humano pues Dios no tiene entendimiento ni voluntad) sea la causa del atributo (ya lo habíamos mencionado con Deleuze, quien afirmaba que es la expresión la que establece la relación con el entendimiento y no al revés), sino que el atributo precisa del entendimiento ya que aquél se expresa como idea verdadera. Digamos que el atributo se objetiviza en el entendimiento como idea: “Es porque los atributos explican la substancia, que son, por ello mismo, relativos a un entendimiento en el que todas las explicaciones se reproducen, o se “explican” ellas mismas objetivamente” (Deleuze, 1999, p. 55).

Por el contrario, los modos, en tanto “la afección de una substancia, o sea, aquello que es en otra cosa” (Spinoza, 1984, p. 48), son la modificación de la substancia, es en ellos donde verdaderamente reside toda diferencia entre las cosas. Los modos como tal, no pueden ser ni ser concebidos sin Dios. En los modos se expresa la esencia de Dios en cuanto a la producción divina que se da en la naturaleza, de ahí que se hable de *natura naturata*, pues se sigue tanto de la necesidad de la naturaleza de Dios, como el hecho de que aquella es la finitud misma, lo dado al entendimiento humano; de aquí el “hiato” entre lo finito y lo infinito. Precisamente dos de estos modos tiene que ver con la propia naturaleza humana, se trata del modo del cuerpo y de los modos del pensar. Con estos modos nos encontramos de nuevo con objetivaciones de la substancia, diferentes en su forma a las que percibe el entendimiento en relación con los atributos.

Vemos que, en todos los casos anteriores, trátase de los atributos o de los modos, el asunto de la expresión implica en Spinoza dos aspectos que se presentan de manera *positiva* en una unidad y no separadamente: lo cognoscitivo, y lo óptico. Subrayamos *positiva* en tanto que la idea verdadera y la adecuada, ambas poseen certeza, es decir, “que conocen

una cosa perfectamente, o sea, del mejor modo posible, y nadie puede dudar de ello” (Spinoza, 1984, p. 149), por el contrario, la “privación de certeza” sería la falsedad (p. 158). Hegel (2005, p. 289), con respecto a esta postura “positiva” o afirmativa en Spinoza, la deriva del concepto de “causa de sí mismo” que en Spinoza es lo verdaderamente infinito, “algo presente y real”, el cual por un cierto movimiento dialéctico en la substancia, el efecto que de esta causa surge como finito, es superado para convertirse en ella misma; este infinito se presenta, entonces, como una afirmación que se explica por aquella regla gramatical según la cual una doble negación es una afirmación: “a no ser que piense que una idea es algo mudo como una pintura sobre un lienzo, y no un modo del pensar, a saber, el hecho mismo de entender” (Spinoza, 1984, p. 149).

A propósito de esta bella imagen de aquellos que piensan que la idea es como “una pintura sobre un lienzo”, Spinoza distingue lo que son las ideas de las palabras y las imágenes. Para las primeras es necesaria la intervención del pensamiento, lo que no sucede con la segunda y tercera que están más en relación con las afecciones del cuerpo, “pues la esencia de las palabras y de las imágenes está constituida por los solos movimientos corpóreos, que no implican en absoluto el concepto del pensamiento” (Spinoza, 1984, p. 159). Claramente vemos aquí una gran distancia de Spinoza con respecto a Descartes para quien no hay diferencia entre la imagen y la idea; es así como en su Meditación tercera afirma: “Algunos de mis pensamientos son como las imágenes de las cosas, y a éstos conviene el nombre de idea” (Descartes, 1984, p. 63). Si bien Spinoza nunca define qué entiende por expresión<sup>10</sup>, encontramos que las diferencias entre la idea con respecto a las palabras y las imágenes están en relación directa con los atributos y los modos por una parte, y con las cosas individuales por otra. Debemos tener en cuenta que, según la proposición XIII de la segunda parte (Spinoza, 1984, p. 116), al ser el cuerpo el objeto de la idea del alma humana, en tanto modo de la extensión existente en acto, la unidad entre ellas no solo es adecuada sino también necesaria y todas tienen como causa única a Dios.

---

10 Para Deleuze (1999, p.18) esta ausencia es acorde al propio sistema spinozista, debido a que es la expresión misma la que hace de la demostración la manifestación inmediata de la substancia absolutamente infinita.

El aspecto que no queda muy claro en Spinoza es cómo se realiza, por ejemplo, la unión de la idea con la imagen y la palabra. Aquí estamos en el nivel del lenguaje y vemos también una clara separación entre estos tres componentes. Sabemos que emanan de una sola substancia, que ellas explican, como diferentes puntos de vista, la esencia de la substancia; pero el hecho de que coincidan entre sí, no se encuentra a la vista. Casi que en estas circunstancias se tiende a pensar en una “predeterminación” o en una ausencia de la libertad misma. Leibniz, pensaría mejor en una “armonía preestablecida” para explicar dicha concordancia entre las distintas mónadas. Pero de esto trataremos en el próximo punto. Por el momento podríamos sugerir que la inmanencia que se deriva del sistema spinozista, permite entender la expresión como principio, medio y fin de la substancia, es decir, que es la substancia con sus infinitos atributos y por ende de modos también, la que se expresa en y a través de ellos en su esencia. De esta manera la esencia divina bien puede expresarse a través de los modos de la extensión, bien a través de los modos del pensamiento. La expresión es el principio cognitivo por excelencia de la substancia, en ella la substancia se manifiesta por vía de los atributos y esta de los modos; así también, a través de las cosas individuales podemos remontarnos a ella; todo remite a la substancia porque es ella, finalmente, la que se expresa, su naturaleza es expresiva<sup>11</sup>. Es decir, conocemos la esencia de la substancia gracias a que los atributos son sus expresiones, y por eso sería un conocimiento ascendente. Todo ello es posible por la univocidad que emana de la substancia<sup>12</sup>; si no fuese la substancia única e infinita, la expresión no tendría lugar.

En resumen, Spinoza encontró que la expresión es (para emplear una expresión hegeliana) el éter de lo absoluto, de la substancia infinita. En cambio, el principio del entendimiento es la representación, pues aquél tiene una naturaleza dual, que corresponde al sistema cartesiano de las ideas claras y distintas que se presentan al alma. Por eso para Descartes, lo expresivo no corresponde más que a aquellas ideas que se

---

11 Según Deleuze (1999, p.37), “Lo expresado no existe fuera de su expresión, pero es expresado como esencia de lo que se expresa. Siempre volvemos a encontrarnos ante la necesidad de distinguir estos tres términos: la substancia que se expresa, los atributos que son expresiones, la esencia expresada”

12 Esta univocidad se podría ver afectada por la misma distinción entre *natura naturans* y *natura naturata*. Hegel cuestiona dicha univocidad o unidad, por ello habla de acosmismo y no de panteísmo.

forman de lo sensible, como lo mencionábamos en líneas arriba de este texto, pero que en todo caso precisan de la facultad del entendimiento para que se presenten evidentes ante el alma. En cambio, lo expresivo, para Spinoza, corresponde a los atributos (a los modos también pero de manera mediada, pues es por medio de los atributos que la substancia se expresa en los modos), tanto como a las ideas adecuadas, porque expresan la esencia de Dios y es percibida así por el entendimiento. Por ello, la expresión es inherente a la naturaleza de la substancia divina.

Por su parte, el filósofo alemán Gottfried Leibniz (1646-1716) desarrollará la noción de expresión a partir de su concepto de mónada en tanto que serán los cuerpos que “expresen” el universo entero, y el alma sea quien lo “represente”. En Leibniz encontraremos, pues estas dos nociones que resultarán complementarias: expresión y representación. Se abandona el modo de la inmanencia para la expresión y se retomará el de analogía. En todo caso, se evita con la filosofía de Leibniz caer tanto en un “panteísmo” como en un “dualismo”.

#### 1.4 Mónada y expresión en Leibniz

Según Hegel (2005), Leibniz asume una posición opuesta a Spinoza en cuanto trabaja a partir del principio de la individualidad pero no desde lo sensible, sino desde el pensamiento. Esto es, la mónada contiene un principio individual pensante, que expresa la totalidad del mundo: “toda mónada tiene, en términos generales, un valor representativo y es en cuanto tal representación del universo, del mundo”. Otros dos conceptos asociados a la mónada son el de acto y fuerza. Al primero, Hegel (2005, p. 344) lo relaciona con la “entelequia” de Aristóteles y por ello la mónada es “actividad pura”. Es en la actividad misma como la mónada se diferencia a sí misma y con respecto a lo otro (p.347). La mónada, en este sentido, es la “forma substancial”, simple, individual e independiente, cuya *fuerza (Dynamis)* debe ser tal que no precise de otras mónadas para vivir y conserve su diferencia cuando entra en relación con las otras, en lo que Leibniz mismo ha llamado, “armonía preestablecida”.

Leibniz (1983) en su *Discurso de Metafísica*, habla de esta fuerza en términos de virtud o potencia que se expresa en mejora o en disminución de su perfección según actúe o padezca:

Y cada cosa, cuando ejerce su virtud o potencia, mejora y se extiende en tanto que obra; luego, cuando adviene un cambio por el que varias substancias son afectadas (como en efecto, todo cambio las afecta a todas), creo que puede decirse que aquella que pasa por él a un grado mayor de perfección o a una expresión más perfecta, ejerce su potencia y actúa, y la que pasa a un grado menor da a conocer su debilidad y padece. (p. 83)

Tenemos pues, que hay un principio dinámico en la mónada que no solo le permitirá en su actuar diferenciarse a sí misma y con respecto a las otras mónadas, sino que será aquello que determina su expresión. O más bien, la esencia misma de la substancia es aquello que “comprende todo lo que expresamos” (Leibniz, 1983, p. 85); la esencia nuestra será aquella que exprese tanto lo divino como lo propio de nuestra naturaleza. Esto implica que, de una parte, nuestra naturaleza sea infinita en cuanto expresa la naturaleza divina, en razón de nuestra unión con Dios, pero de otra parte es potencia finita en cuanto expresa las otras esencias (la naturaleza propia y la de las cosas en general). El hecho de que Leibniz hable de la mónada como “espejo viviente y perpetuo del universo” (1983, p. 39), implica que ella conserva en su interior la “potencia” divina (que es el “origen de todo”) que actúa en un nivel representativo (mas no productivo como en Dios). Dicha potencia se encuentra *eminente* en Dios mismo, al igual que el conocimiento y la voluntad (1983, p. 36). De una manera análoga, esta “potencia” le corresponde también a la mónada como “sujeto”; el “conocimiento” como facultad perceptiva y la “voluntad” como la facultad apetitiva. De hecho, la apetencia se manifiesta como esa fuerza que permite el actuar interno de la mónada y la diferencia de las demás. Las mónadas (espirituales, se entiende, como la humana), en sentido análogo, *imitan* a Dios. Podríamos decir por ello que, cuando habla Leibniz de expresión, realmente está hablando de representación en el sentido en el que se trata de que esta idea refleja al universo como pensamiento, es decir, como idea. La representación sería la mónada plegada, en tanto la expresión sería el despliegue mismo de la mónada replegada: “Pero un alma no puede leer en sí misma más que lo que se le representa distintamente, no sabría desplegar de una vez todos sus repliegues porque se extienden al infinito” (Leibniz, 1983, p. 41). Con lo anterior, podríamos aventurarnos a decir que, al ser la mónada perceptiva y por ello imagen del universo mismo, su representación



tendería al infinito. Sin embargo, pareciese que como mónada que se expresa, sería limitada en su despliegue a causa de lo temporal mismo que impide hacerlo “de una vez”, esto es, el pensamiento, sujeto al tiempo, no lograría por ello desplegar de una vez sus repliegues al infinito.

En Leibniz predomina, al igual que en Descartes, un método análogo para hablar de este tipo de sustancias. Ello implica que hay una “eminencia” de la sustancia simple originaria, Dios, sobre las demás sustancias que son su producción. Además que dichas representaciones remiten a algo general como corresponde a la naturaleza misma de la mónada. De ahí que Hegel se refiera más a “representaciones” en Leibniz, en lugar de “expresiones” propiamente; en ellas hay ciertamente un elemento de consciencia por el cual se presentan las distinciones claras en la mónada, pero también hay otras representaciones que no lo son y por ello Hegel afirma que: Estas representaciones no son necesariamente representaciones conscientes: tampoco son conscientes, como representativas, todas las mónadas. (...) La diferencia entre las mónadas puramente representativas y las mónadas conscientes de sí la cifra Leibniz en una diferencia de grado de claridad. Pero no cabe duda de que la palabra “representación” tiene algo de torpe, ya que estamos acostumbrados atribuirle solamente a la consciencia, y a la consciencia en cuanto tal; y Leibniz admite también una representación sin consciencia. (Hegel, 2005, p. 347)

En este tipo de representación sin consciencia entrarían aquellas mónadas simples cuyas representaciones pertenecen al ámbito de lo inconsciente (según denominará el romanticismo de Schelling): lo perteneciente a la naturaleza, por una parte, pero también a los estados de las almas en los que se duerme tan profundo que no se recuerdan los sueños, los desmayos (Leibniz, 1983, p. 27) y todo lo que implica una “representación” que no tenga aquel grado de claridad que exige Leibniz para que se de lo que él ha llamado “*el detalle*” o lo que determina la diferencia misma entre las mónadas. Este *detalle*, es un principio intelectual negativo, que gracias a la fuerza interna de la mónada, es precisamente aquello mismo que cambia, su cualidad específica. Vemos, entonces, en Leibniz un distanciamiento con respecto a Spinoza, en donde la sustancia es pura positividad, pero también con Descartes, quien enfatiza en el carácter eminentista de la sustancia cognitiva sobre la extensa. Se trata de un intelectualismo que descarta la extensión

como substancia pero también como atributo. Lo mónada se distingue de otra solamente por la cualidad; en cada mónada hay una fuerza determinada que es la que le permite pasar de una percepción a otra: “Pero es necesario también, que además del principio de cambio, haya un *detalle* de lo que cambia, que haga, por decirlo así, la especificación y la variedad de las substancias simples. Este *detalle* debe comprender una multitud en la unidad o en lo simple” (Leibniz, 1983, p. 25), y a esta multitud en la unidad la llama Leibniz *percepción*. Así que, toda mónada simple es perceptiva y lo tiene que ser en tanto hay en ella una multiplicidad que se contiene en ella misma, de tal manera que, gracias a ello, puede representar el universo mismo como en un espejo. Así lo refiere Leibniz (1983) en el apartado 56 de su *Monadología*:

Ahora bien, este enlace o acomodamiento de todas las cosas creadas a cada una y de cada una a todas las demás, hace que cada substancia simple tenga relaciones que expresen todas las demás, y que ella sea, por consiguiente, un espejo viviente y perpetuo del universo. (p. 39)

Por eso toda mónada es expresión, porque en ella se contienen y reflejan todas las relaciones de las demás substancias simples de manera *viva y perpetua* y las representa. Veamos cómo Leibniz (1983) introduce esta característica como propia de su esencia:

Pues Dios, regulando el todo, ha tenido en cuenta a cada una de las partes, y, particularmente, a cada una de las Mónadas, cuya naturaleza, por ser representativa, no podría limitarla nada a representar solamente una parte de las cosas; aunque sea verdadero que esta representación no es más que confusa en cuanto al detalle de todo el Universo. (p. 40)

En esta cita los conceptos *representar* y *representación*, reemplazan los de *expresar* y *expresión* en tanto se refieren a una distinción de orden intelectual que ya habíamos comentado a partir de la cita de Hegel, según la cual en las mónadas hay diferencias de grado de claridad, de tal manera que habrá representaciones monádicas con conciencia y otras sin conciencia.

Precisamente, podríamos aventurarnos a decir que el grado de esta conciencia, su diferencia, estará determinada por la proximidad a otras mónadas; en tanto que de aquellas que son más lejanas (o grandes), no percibirá su *detalle*. En el primer caso encontramos la relación del alma con el cuerpo; en el segundo caso, la relación del alma humana con la naturaleza divina, por ejemplo. Si bien entre la naturaleza divina y la humana se da una inmediatez, es en el sentido de que nuestra alma, como causa, expresa una *cierta* imagen de la esencia divina, en tanto es su causa primera (Leibniz, 1983). Ponemos en cursiva *cierta* pues no se da de manera absoluta dicha imitación; de hecho, esta imperfección se da en nosotros como pasión y no como acto, expresión que produce un conocimiento confuso, debido precisamente a esta limitación propia del alma humana: “Por lo que se atribuye la *Acción* a la Mónada, en tanto que tiene percepciones distintas, y la *Pasión*, en tanto las tiene confusas” (Leibniz, 1983, p. 37). En efecto, en virtud de la naturaleza divina, las criaturas gozan de la perfección; pero por su naturaleza son imperfectas, incapaces de vivir sin límites (p.34).

Ahora bien, en relación con las demás criaturas, el alma humana logra una relación más próxima en tanto comparten la naturaleza finita, pero ningún tipo de injerencia externa o interna. Es gracias a la “armonía preestablecida” como el alma logra establecer alguna relación con el cuerpo. Para el primero se determina a partir de las causas finales; para el segundo por las causas eficientes. El alma no es causa del cuerpo, ni viceversa; entre ellos no se da ese tipo de relación que toda criatura tiene con la divinidad. Pero, aun así, la percepción goza de mayor grado de claridad que lo que puede tener con respecto a la naturaleza divina. En ambas relaciones, Dios es su fundamento; en una por ser causa de la existencia de las criaturas; y en la otra por ser causa de las esencias, “en tanto que reales o de lo que de real hay en la posibilidad” (Leibniz, 1983, p.34). Ahora bien, si el alma actúa por causas finales (apetencias, fines y medios) y el cuerpo actúa por causas eficientes (movimiento), ambas son representaciones de un mismo universo y por ello logran encontrarse en la armonía de estos dos reinos, instaurada por Dios.

En esta armonía pre-establecida por Dios y que tiene lugar entre las mónadas, se logra superar la gran dificultad que implicaba en Descartes la relación entre las dos sustancias extensa y pensante, a saber, el alma y el cuerpo. En Leibniz (1983) dicha dualidad no se da

puesto que, al existir solo las sustancias simples, el cuerpo como tal no es más que parte de una Mónada, de una entelequia con la cual forma un *viviente* (p. 41). Así lo refiere el filósofo en su *Discurso de Metafísica*: “toda la naturaleza del cuerpo no consiste solamente en la extensión, es decir, en la magnitud, figura y movimiento, sino que hay que reconocer necesariamente en él algo que tenga relación con las almas y que comúnmente se llama forma substancial” (Leibniz, 1983, p. 77).

En Leibniz no hay lugar, entonces, para la preminencia de unas sustancias sobre las otras (al menos no como en Descartes), excepto para la sustancia divina de la cual “emanan” como en fulguraciones las demás mónadas simples. No hay entonces, unas mónadas que expresen mejor o peor el universo, sino que todas ellas poseen una “perspectiva” particular y distinta de todas las demás. La única eminencia se da entre Dios con respecto a las criaturas, mas no entre las propias mónadas, pues todas comparten la misma causa en su existencia pero también en su esencia. Estamos ante una concepción monista que se distancia del dualismo cartesiano y, por qué no, de la tradición cristiana.

Este será uno de algunos puntos que Leibniz comparte con Spinoza. En efecto, para Deleuze (1999, p. 323) ambos filósofos confluyen en varias críticas y posturas con respecto a su concepción expresivista, entre las que se encuentra aquella que les permite concebir a Dios como lo “absolutamente infinito”, en lugar de lo “infinitamente perfecto” cartesiano. Es decir, en ellos se da la superación del infinito por el absoluto, que va a ser tan importante para la filosofía posterior, el idealismo alemán. Otro aspecto que destaca Deleuze con respecto a la confluencia de Leibniz y Spinoza para una teoría expresivista, es la crítica con respecto a lo claro-distinto cartesiano en la que ambos llegan a la conclusión según la cual:

el verdadero conocimiento es descubierto como una *especie* de la expresión: eso es decir a la vez que el contenido representativo de la idea es superado en pos de un contenido inmanente, propiamente expresivo, y que la forma de la consciencia psicológica es superada en pos de un formalismo lógico ‘explicativo’. (Deleuze, 1999, p. 324)

La diferencia entre Leibniz y Spinoza en el tratamiento expresivista, radica en el carácter simbólico y analógico que emplea aún Leibniz para hablar de la Mónada. En Spinoza el carácter de la expresión es, por el contrario, formal, en el sentido en el que los atributos son afirmaciones y la afirmación como tal es ya “formal, actual y unívoca” (Deleuze, 1999, p. 53). Leibniz, por su parte, habla de las mónadas como “imagen” del universo. Esta referencia y muchas otras en las que se explica la manera cómo opera la expresión y/o representación en las distintas mónadas, están remitiendo en este filósofo alemán, a alusiones analógicas y comparativas, en algunos casos metafóricos:

Y así como toda persona o sustancia es como un pequeño mundo que expresa el grande, lo mismo puede decirse que esta acción extraordinaria de Dios sobre esa sustancia no deja de ser milagrosa, aunque esté comprendida en el orden general del universo en cuanto es expresado por la esencia o noción individual de esta sustancia. (Leibniz, 1984, p. 84)

De este fragmento de su *Discurso de Metafísica*, no solo nos da para ejemplificar esa práctica de explicar el carácter expresivo de la Mónada a través de imágenes, símiles, comparaciones, analogías, etc., sino también nos permite aclarar que desde Leibniz, la esencia expresa, como noción individual, el orden mismo del universo. De hecho, para Deleuze, es posible que Leibniz solo superara en apariencia lo infinitamente perfecto que sí se da en Spinoza. La razón estriba en que estas nociones simples “parecen anteriores y superiores a toda relación lógica: el conocimiento alcanza solamente ‘nociones relativamente simples’ que sirven de términos a nuestro pensamiento, y de las que, quizás, a lo más se dirá que ‘simbolizan’ con las primeras simples” (Deleuze, 1999, p. 72). Esta simbolización, como tal, se quedaría a medio camino, como efectivamente se evidencia en la filosofía leibniziana, entre lo infinito y lo absoluto de la naturaleza divina puesto que lo simbólico está más de parte de la equivocidad, incluso de lo contingente, puesto que no se evidencia entre la noción y la esencia un vínculo necesario como sí ocurre en Spinoza con relación al atributo y la esencia de Dios.

## 1.5 Influencias de Spinoza y Leibniz en el pensamiento estético moderno y romántico

Con las consideraciones anteriores, podríamos aventurar la hipótesis según la cual, es en el pensamiento de Spinoza y de Leibniz donde el concepto de expresión alcanza en la metafísica su más profunda significación y su más amplio desarrollo. Sin embargo, para el campo de la estética este concepto no tuvo gran repercusión entre los pensadores ilustrados de Alemania, los cuales, si bien son más cercanos en el tiempo a Leibniz, parecen más fieles a la concepción tradicional de Platón y Aristóteles al continuar pensando el arte como *mímesis*. Es la imitación la que explica tanto el proceso creativo (*poiético*) del arte como el de su comprensión, de tal manera que veremos que incluso Schelling, contemporáneo de Hegel, no pudo romper con dicho paradigma, a pesar de considerar el arte como el “órgano de la Filosofía” misma.

Las filosofías de Spinoza y Leibniz, pese a lo anterior, influyeron en todo caso, en el pensamiento estético desde Baumgarten hasta Schelling. Podríamos decir que esta filosofía estética nace bajo el signo de Leibniz (con Baumgarten), donde se concibe la percepción y en general lo sensible como facultad inferior, en contraposición con el conocimiento superior de la lógica y la metafísica; no obstante, la mónada en tanto perceptiva, contiene la multiplicidad en la unidad y es por ello mismo “imagen” del universo. La imagen, ciertamente, imita la Naturaleza pero no ya en su aspecto figurativo sino performativo, en su accionar. Este concepto de imagen es el que desarrollará Baumgarten en su libro *Reflexiones Filosóficas Acerca de la Poesía*, en relación con el concepto de *imagen poética*, la cual es capaz de representar (confusamente por ser sensible) la totalidad misma, lo universal. Pero aquí hay un gran paso, pues se concibe una filosofía poética que tiene un estatuto de ciencia, de objetividad y realidad (aunque sea inferior con respecto a la facultad superior que es la lógica). Con ello la estética entra, pues, en el terreno del conocimiento.

Por su parte, Winckelmann, si bien no es filósofo en el sentido estricto de la palabra, fue influenciado más por la concepción de belleza platónica, en su concepción ideal (la belleza como imagen del Bien supremo) y de su fuerza inspirada. No obstante, incorporó en

sus estudios sobre el arte griego,<sup>13</sup> también bajo cierta influencia del pensamiento poético de Aristóteles (en especial sobre su consideración de la belleza como un organismo de justas proporciones), la noción de etapas históricas que describen el nacimiento, florecimiento y decadencia del arte griego y las obras escultóricas que lo representan. Igualmente se resalta la superioridad de la belleza sobre la expresión, la cual no debe predominar y afectar la claridad de aquella.

En la discusión que sostiene Lessing en su texto *Laocoonte* con Winckelmann, con respecto a la expresión y a la belleza, hemos encontrado en aquél un punto de quiebre con respecto a la concepción horaciana según la cual la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura parlante. Para Lessing en el arte hay un límite expresivo, por ello los recursos empleados para la escultura, por ejemplo, la de la famosa escultura helénica del *Laocoonte*, deben ser diferentes de los recursos poéticos y literarios presentes, como en la *Eneida* de Virgilio donde se describe a este mismo héroe troyano. Lessing se distancia, así, de concebir la prioridad pictórica de Winckelmann sobre las otras artes y propugna, más bien, por la supremacía de la poesía. Los efectos expresivos, sin embargo, deben ser diferentes para una y otra y con ello rompe con la preponderancia de la imagen pictórica como recurso mimético. El lenguaje, en su carácter de abstracción debe recurrir, más bien, a la metáfora como recurso analógico y por ello mismo, más reflexivo.

Luego, bajo el signo de Spinoza, quien, a partir de su concepto de Substancia, que expresa la unidad absoluta de la *res cogitans* y la *res extensa*, tanto Herder (quien también tiene una gran influencia de Leibniz por su aspiración a unir el sentimiento con lo racional) como Schelling, se inclinan a concebir igualmente el arte (pero sobre todo en la poesía) como una unidad de la naturaleza y el espíritu. En su *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, Herder (1982) explica que el origen del lenguaje, por ejemplo, no es ni natural ni divino, sino humano, exclusivamente humano, producto de su propia naturaleza racional y sensible. De tal manera que, para Charles Taylor (1983) en su texto *Hegel y la sociedad moderna*, Herder es el pensador que anticipa y nutre

---

13 Muchas de las reflexiones sobre Winckelmann son tomadas de la antología de sus principales escritos titulada: *Lo Bello en el Arte*. Ver referencias al final.

toda la teoría expresivista de Hegel, como lo veremos en el próximo capítulo. En tanto, con Schelling (2005), en su *Sistema del idealismo trascendental*, el culmen de la unidad entre la naturaleza inconsciente y el espíritu consciente se dará en el arte, que, a su vez, es el *Organon* de la filosofía.

No obstante, hasta este momento, con excepción de Herder, el arte es ante todo de naturaleza mimética, la cual, en el mejor de los casos, imita a la naturaleza en su actuar, pues esta se configura como el modelo de belleza, que da la regla al arte, la cual es la herencia de Kant (2007), en su *Crítica del juicio*, a la estética moderna.

Finalmente será Schiller (1999), en su obra *Cartas sobre la educación estética del hombre*, quien, a pesar de cargar con esta herencia kantiana, pensará el arte como “Libertad en la apariencia”, de tal manera que podríamos decir, que anticipa lo que llama Hegel en sus *Lecciones sobre Estética*, “el arte libre” que se fundamenta en la apariencia misma pero entendida esta positivamente, en el sentido de un “brillar” en lo sensible, de tal manera que la apariencia asume así un contenido espiritual.

Podemos concluir que la expresión, bajo estas consideraciones spinozistas y leibnizianas, es típicamente un concepto moderno que es inmanente a la substancia, y por ello tienen un estatuto tanto ontológico como gnoseológico. La expresión en ambos tienen una naturaleza inteligible, antes que sensible. En tanto para Descartes, lo expresivo se entiende solo como una noción sensible. Si bien con Descartes nace el sujeto moderno, en tanto substancia, con Spinoza y Leibniz este sujeto es ante todo substancia expresiva. Esto será importante para nuestro estudio, en todo caso, pues en Hegel pasamos de una substancia expresiva a un sujeto expresivo, es decir, un sujeto que alcanza a ser *autoexpresivo en y para sí mismo*.



**2**

**CAPÍTULO  
DOS**



## 2. Charles Taylor y la teoría expresivista de Hegel en la contemporaneidad

### 2.1 La expresión-encarnación: entre la naturaleza y el espíritu

El filósofo canadiense Charles Taylor (Montreal, 1931), paradigma del pensamiento multiculturalista, cuya fundamentación se encuentra en la teoría política del reconocimiento, es, además, un importante estudioso y comentarista de la obra de Hegel. Es precisamente su concepción del sistema hegeliano un punto de apoyo para pensar a Hegel como un filósofo de la expresión o, como también él lo llama, de la “encarnación”. Su teoría expresivista se fundamenta en una de las grandes influencias del pensamiento hegeliano, cuyo origen lo encontramos en el romanticismo, y más explícitamente en el pensamiento de Herder. En efecto, Taylor (1983), en su obra *Hegel y la Sociedad Moderna*, concibe el pensamiento hegeliano como resultado de dos grandes corrientes: por un lado, la Ilustración (con Kant a la cabeza), donde el hombre es concebido en la dualidad entre entendimiento y sensibilidad; entre libertad y necesidad; entre sus inclinaciones y el deber; entre el fenómeno y el *noúmeno*; pero, sobre todo, por la idea de la libertad radical. Por otro lado, el legado del romanticismo (pero

no de corte irracional), orientado por la razón (así parezca paradójico), que se encuentra en el legado del filósofo y teólogo Johann Gottfried von Herder (1744-1803) y su teoría sobre el origen del lenguaje, y un abanderado del movimiento artístico alemán llamado *Sturm und Drang* (*Tormenta e impetu*, cuyo máximo exponente literario es Johann Wolfgang, von Goethe), donde se busca precisamente la unidad perdida entre sentimiento y razón en la Ilustración.

Por eso no es de extrañar que en la filosofía de Hegel, la tradición de la teoría heraclítica de los contrarios se haga presente, la cual le permite construir su método dialéctico, en el que ambos contrarios operan sin excluirse; hay en la filosofía de Hegel una tendencia del propio espíritu a reconciliarlos<sup>14</sup>. Así ocurre, incluso, en las raíces mismas de su pensamiento, sobre todo en el período del joven Hegel en Frankfurt (donde recoge los postulados de la filosofía de la unificación de Hölderlin) y en el de Jena. Allí, logra Hegel, sobre todo en su obra de 1807 *La Fenomenología del Espíritu*, desarrollar su concepto de Absoluto a partir de lo formulado ya en un texto anterior a esta obra: “*Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling*”, en el cual define lo absoluto como “la identidad entre la identidad y la no identidad” (Hegel, 1989, p. 73). Este aspecto será de gran relevancia para la teoría expresivista pues se trata de la superación del dualismo moderno (representado por Descartes) por alcanzar la unidad de los opuestos (o de lo que se ha concebido en la historia del pensamiento como tal), tanto en la obra de arte como en el pensamiento mismo. Es el propio Taylor (1983) quien trae a colación la importancia de los contrarios y su reconciliación para la teoría expresivista, cuando aclara que,

---

14 En el texto ya citado, *Hegel y la Sociedad Moderna* (1983), Taylor afirma que “La respuesta de Hegel [en su repudio por el intento de anular oposiciones y retornar a la unidad primitiva] es que cada término de estas dicotomías básicas al ser cabalmente comprendido, muestra que no solo se opone sino que es idéntico a su opuesto. Y cuando examinamos las cosas más profundamente vemos que esto es así, porque en su base las relaciones mismas de oposición e identidad están inseparablemente vinculadas entre sí (p. 39)”.

El hombre no se queda para siempre en la etapa de la oposición entre pensamiento y vida, entre razón y naturaleza. Por lo contrario, ambos términos se transforman para llegar a una más alta unidad. La naturaleza bruta, la vida del impulso, se integra, se cultiva para que refleje las aspiraciones superiores del hombre, para que sea expresión de la razón. (p. 52)

Este aspecto, el de los opuestos y del movimiento que en ellos se suscita, lo nombra Taylor el “conflicto ontológico” que es la fuente del movimiento y del cambio (1983, p. 93).

Charles Taylor encuentra en su teoría expresivista, la clave de comprensión de la obra total de Hegel, de todo su sistema. Es el propio Hegel quien da la pauta para esta comprensión cuando en la primera parte de la *Fenomenología*, la Conciencia y su primera figura, la Certeza sensible, afirma negativamente que lo que no se expresa, no es ni puede ser pensado: “por tanto lo que se llama lo inexpresable (*Unaussprechliche*), no es sino lo no verdadero, lo no racional, lo simplemente supuesto” (70). Igualmente en el momento de la Razón en su apartado de la Razón observante, Hegel retoma la idea: “La razón es cabalmente esta certeza de tener realidad [*Realität*], y lo que no es para la conciencia una esencia por sí misma, es decir, lo que no se manifiesta, no es para ella absolutamente nada” (Hegel, 1985, p.154).

Es entonces, la manifestación misma, el principio mismo de toda esencia, es decir, para que la esencia sea, es preciso que ella se manifieste. Al manifestarse ella deviene así mismo de manera inmediata un no-ser: “Por eso se le da el nombre de *manifestación* [*Erscheinung*], ya que llamamos apariencia [*Schein*] al ser que es en él mismo, de modo inmediato, un *no-ser*” (Hegel, 1985, p. 89)<sup>15</sup>. El *Geist* de Hegel, en este sentido, necesita ser y para ello, debe manifestarse. La esencia del *Geist* es, entonces, radicalmente expresiva. Se trata con lo anterior de fundamentar ontológicamente la expresión misma desde el *Geist*, concepto que, dicho sea de paso, se encuentra presente

---

<sup>15</sup> Es en el capítulo III, donde este aspecto de la manifestación y la apariencia va a ser tratado con más detalle.

en casi todo su sistema<sup>16</sup>: desde sus escritos de juventud (*Sobre el Espíritu del Cristianismo*, *Esbozos sobre Religión y Amor*, *Fragmento de Sistema de 1800*, etc. el concepto de espíritu aparece con su sentido fundamental de ser “unidad de la oposición” o de ser sí mismo en su ser otro), siguiendo por la *Fenomenología*, pasando por su *Ciencia de la Lógica* (con su doctrina del Ser, doctrina de la esencia, y doctrina del concepto), hasta su *Enciclopedia*, por mencionar solo algunas de sus obras. Por ejemplo, para Taylor el *Geist* no solo es, sino que tiene necesidad de ser, sino además, “las condiciones de su existencia son dictadas por esta necesidad” (Taylor, 1983, p. 84).

Pero no solo la manifestación es una necesidad ontológica del *Geist*, es, además, su motor, su propia fuerza y movimiento en el que se alterna entre un aparecer y un desaparecer. Es decir, el mismo movimiento dialéctico es posible solo en tanto este tiene el poder (*dynamis*) de manifestarse.

Vemos pues, que a la teoría expresivista es intrínseca una concepción ontológica y dialéctica<sup>17</sup>, al mostrar que es propio del *Geist* manifestarse y que ello lleva a un despliegue que parte de la sustancia al sujeto que se hace consciente de sí, al menos desde la *Fenomenología*. De aquí que no podemos obviar una fundamentación teleológica

---

16 La fundamentación ontológica del sistema hegeliano es también tratada por autores como Heidegger(2007) en su *Hegel*, y por Fink (2011) en su texto *Hegel Interpretaciones fenomenológicas de la Fenomenología del Espíritu*. Así, para el primero, la concepción hegeliana sobre el ser tiene su *presupuesto* en la tradición metafísica occidental y se toma como la “pura presencia”: “El concepto de ser en Hegel está, pues, bajo *presu-puestos enteramente propios* (a saber, del horizonte de pensabilidad), pero éstos son a su vez los de la metafísica occidental; y ello de nuevo quiere decir: aquella posición fundamental, en la que se sostiene la relación del hombre occidental con el ente.

Por ello el concepto de ser en Hegel *tiene* que hacerse de inmediato comprensible y realizable; lo que, según su posición fundamental incondicionada, tiene que ser “determinado” reductivamente por el “in”. Esto tiene para el opinar habitual acerca del “ente”, sin que este pueda saber nada acerca de su horizonte, el carácter directamente entendido y entendible (es decir, en general proyectado), a saber: *de la pura presencia* (Heidegger, 2007, pp. 67-69). Por su parte, el segundo autor mencionado, Eugen Fink, afirma que en Hegel el saber está formulado en términos ontológicos “el saber es ontológicamente posible a través de la presentación de las cosas en el mundo, mediante su manifestarse, su mostrarse y su aparecer” (2011, p.45); y que entre ambos, el saber y el ser, se establece una relación de pertenencia oscura pero necesaria. “No solo todo saber es algo ‘que es’, sino que también todo ser resulta inquietado, en la clausurada quietud de su ser-en-sí, por el acontecimiento de la claridad. Esta tiene, en un principio, la apariencia en una obra humana” (p. 47).

17 De hecho, Taylor habla de una “dialéctica ontológica” en su texto *Hegel y la Sociedad Moderna* (1983, p.120)

para la expresión, es decir, la expresión es también un fin que tiene su máxima representación en el espíritu que se sabe cómo sujeto. El espíritu deviene, entonces, sujeto expresivo. Pero para llegar a ello debe en primer lugar superarse como naturaleza, es decir, debe pasar de una pura exteriorización, de lo carente de vida, a ser la vida misma del sujeto en todo su despliegue histórico, autoconsciente de sí, que se despliega en el tiempo.

Surge, al respecto, la siguiente pregunta ¿Es la expresión algo dado o es más una conquista que adquiere el espíritu en su proceso de retornar en sí y para sí? Esta incógnita se responde en la interpretación de Taylor cuando afirma tajantemente “Pero para el *Geist* nada está dado en este sentido, nada es un hecho bruto”<sup>18</sup> (Taylor, 1983, p. 68). En efecto, Taylor sostiene que la *expresión* es propia de la condición humana, tanto por su ser vivo y finito, como por su capacidad auto-regulativa; de tal manera, que es del hombre de quien propiamente puede decirse que posee una esencia expresiva, en tanto tiene conciencia de sí. Dicho modo de expresión no está presente en los animales<sup>19</sup>, excepto, tal vez, porque, a veces, nos sentimos imitados por ellos. Ahora bien, si para Taylor (1983) solo los seres vivos son capaces de actividad expresiva, solo en el hombre esta alcanza su perfección. De aquí que la expresión aparezca explícitamente en el apartado de la razón de la *Fenomenología del Espíritu* como el momento en el que hombre alcanza el en-sí de su expresión. Es decir, su aspecto positivo, que se manifiesta tanto en su cuerpo, sus órganos, o, como irónicamente Hegel critica a la frenología y a la fisiognómica, en su hueso craneal como símbolo de su humanidad. Así, menciona Taylor en el texto citado, que en el sistema hegeliano aparece una jerarquía que da cuenta de un movimiento ascendente que va de lo inorgánico, asciende a lo orgánico, hasta alcanzar formas de vida que aun siendo inferiores, prefiguran la subjetividad:

Los tipos inferiores de vida muestran proto-formas, por decirlo así, de subjetividad; pues exhiben en grado ascendente, propósito y auto-mantenimiento como formas de vida, conocimiento de lo que los rodea. En suma, se vuelven cada vez más como agentes, y

---

18 Sin embargo, y paradójicamente, este aspecto parece no aplicarse a la expresión misma que parece más bien “dada” al espíritu de manera inmanente. Es esta la discusión que aquí, en este trabajo, se pretende poner en evidencia y defender para la expresión su carácter dialéctico.

19 Para Taylor los animales carecen del poder de expresión (1983, p. 64)

los animales superiores solo carecen del poder de expresión para tener un ego. (Taylor, 1983, p. 47)

Es esta carencia la que nos permitiría afirmar que la expresión misma, su máxima realización, se alcanza en el momento en el que el hombre como ser animal y racional, que forman una “totalidad absolutamente nueva” (Taylor, 1984, 46), se funden en una unidad mediada, es decir, racional (p. 53). Lo que intentamos aclarar es que, si bien la naturaleza podría pensarse desde un cierto punto de vista expresivo, en tanto es pura exteriorización, no goza por otra parte de una capacidad auto-expresiva como sí ocurre en el hombre, gracias a su capacidad de auto determinarse. En la naturaleza podemos ver, en efecto, una tendencia a la expresión, una suerte de vocación expresiva, pero solo en tanto “la naturaleza tiende a realizar el espíritu” (p. 31), más la naturaleza, en sí misma, carece de expresión. Digamos que, a pesar suyo, por necesidad ontológica, la naturaleza no puede más que salirnos al encuentro.

De lo anterior se desprende, entonces, que la actividad expresiva no es algo dado sin más, no es inmanente a la naturaleza, sino que solo el sujeto que la realiza, es capaz de “encarnar” el espíritu mismo, a partir de un movimiento dialéctico que, partiendo de la “externalidad” propia de la naturaleza, de su ser vivo original, se perfecciona o se supera en cada momento por obra misma del espíritu hasta alcanzar su perfección en tanto sujeto absoluto: “...solo los seres capaces de actividad expresiva pueden encarnar el espíritu; por tanto, podemos ver que si ha de existir el *Geist*, el universo debe contener egos racionales” (Taylor, 1984, p. 60). El mismo autor (2010) en su *Hegel*, lo advierte así cuando señala que:

En la posición final de Hegel, la filosofía ocupa el lugar más alto, solo porque es la única expresión completa y adecuada de la mayor utilidad, el medio en que el espíritu llega totalmente a sí mismo, y por tanto, el desarrollo del pensamiento filosófico es esencial para la perfección de esta mayor síntesis”. (p. 60)

Y sin embargo, la naturaleza no es ajena a lo espiritual, solo que no es consciente de ello: “Pero esto implica que la espiritualidad, tendente a realizar metas espirituales, es la esencia de la naturaleza. A la realidad natural subyace un principio espiritual aspirando a realizarse



a sí mismo. Postular ahora un principio espiritual subyacente a la naturaleza está cerca de postular un sujeto cósmico” (Taylor, 2010, p. 35). Encontramos en esta cita uno de los puntos más importantes en el desarrollo de la teoría expresivista de Taylor, en el sentido en que se trata de establecer qué tipo de sujeto se está considerando en este postulado. No se trata, en todo caso, de un sujeto como el que surgió de la postura cartesiana, dividido entre las cosas mensurables y las cosas pensables; tampoco de la substancia spinozista, donde Dios solo es la substancia y el universo es solo una afección de ella; se trata, más bien, de “la naturaleza, el espíritu humano, el individuo es Dios, manifestado de manera especial” (Hegel, 2005, p. 303). Hegel, concibe un nuevo sujeto, un sujeto expresivo que, incluso, desborda el ser humano. Pero antes de hablar de este sujeto, debemos de considerar primero el asunto de la naturaleza, que, desde un punto de vista ilustrado, pertenece al orden de lo objetivo y no a lo subjetivo; tanto este sujeto como la naturaleza están, en pocas palabras, en abierta contradicción.

Ahora bien, la naturaleza sola no podría alcanzar aquel principio espiritual subyacente de la expresión, por lo que solo en la unión con lo espiritual esto se haría posible y real. De una parte, la naturaleza tendría un principio expresivo que no radicaría en ella misma sino en otro. Se podría decir que la naturaleza es pura exterioridad de una manera tal, en que no hay posibilidad de que ella misma tenga la fuerza para exteriorizarse; es pura exterioridad en el sentido mismo en el que ella, de manera inmediata, no puede estar sino dada. Lo dado en Hegel no tiene cabida para el espíritu, por ello la naturaleza en sí misma, no es sino lo meramente externo<sup>20</sup>.

Decíamos antes que la naturaleza es lo dado en Hegel, precisamente por esta determinación de su exterioridad y es de esta manera pura un “ser otro”, no hay posibilidad de ser, entonces, la naturaleza un sí mismo. Sin embargo, de aquí no se deduce que naturaleza y espíritu sean contrarios e irreconciliables, como nos lo exponen los racionalistas. El abismo no es infranqueable. Hegel se aparta de la línea de Kant al

---

20 Desde el punto de vista de la *Filosofía de la Naturaleza* de su *Enciclopedia de las Ciencias filosóficas* de 1817, Hegel, concibe la Naturaleza como “La idea en la forma de la alteridad (*Anderssein*). Como la idea es, de este modo, la negación de sí misma y exterior a sí, la Naturaleza no es exterior solo relativamente respecto a la idea (y respecto a la existencia subjetiva de la idea, el espíritu), sino que la exterioridad constituye la determinación, en la cual la idea es como Naturaleza” (Hegel, 2006, §247, p.11)

exponer este a la naturaleza como un conjunto de leyes en relación con los objetos sensibles, en tanto fenómenos, que el entendimiento conoce por su actividad subjetiva. Así mismo que esta, la naturaleza, puede pensarse a partir de una finalidad con fin, es decir, a partir del juicio reflexionante teleológico. A diferencia de Kant, Hegel concibe la naturaleza como una realidad objetiva y por ello cognoscible no por el entendimiento (*Verstand*) que es sobre todo analítico, sino por la razón misma. La razón (*Vernunft*), según la interpretación que hace Taylor de Hegel, es aquel “modo superior” que nos permite ver ese plan mayor que incluye la misma naturaleza, incluso en estado de previa división, para “preparar y cultivar al hombre para una unión más elevada” (Taylor, 1983, p. 52).

Ello implica que es este modo superior el que planea dicha unión. Y esta unión es alcanzada por el espíritu no desde la necesidad, sino desde la libertad radical. Aquí en esta unión se descarta toda coacción o naturaleza dada. El *Geist* busca la unión libremente en el modo de la encarnación. Este término, encarnación, Taylor lo emplea con bastante frecuencia para referirse a la expresión en Hegel. Lo encontramos, sobre todo, en el texto ya citado, *Hegel y la Sociedad Moderna* (1983), y en uno de sus últimos, *La Libertad de los Modernos* (2006).

Para Taylor, esta unidad se encuentra sobre todo en el romanticismo, especialmente el de Herder, quien permitió reformular la relación entre pensamiento y lenguaje, de tal manera que no se pueden desvincular el uno del otro: “el pensamiento es inseparable de su medio” (Taylor, 1983, p. 44). Según esta teoría (especialmente la de Herder), ataca tanto posturas naturistas (como las de Rousseau) según las cuales pretenden hacer derivar el origen del lenguaje de impulsos naturales (como el grito), así como también de posturas teológicas en las que se sostiene que el lenguaje es divino, un don de la divinidad. Ambas posturas no tienen en cuenta la unidad total del hombre como ser dotado por la naturaleza pero tampoco por el pensamiento en el que se logra *reflejar* estas otras condiciones. Por el contrario, para Herder, no solo el pensamiento no puede existir sin el medio, sino que este moldea también al pensamiento.

En efecto, para Herder, de quien Taylor considera es la mayor influencia de Hegel en su teoría expresivista, las palabras tienen un

significado no porque solo señalen o referencien cosas, sino porque “expresan o encarnan cierto tipo de conciencia de nosotros mismos y de las cosas, peculiar al hombre como usuario de un lenguaje, para lo cual Herder empleó la palabra ‘reflexividad’ (*Besonnenheit*)” (1983, p. 43). Con este concepto Herder propone una perspectiva de corte racionalista en la que, sin embargo, no reduce el asunto a un mero intelectualismo donde el pensamiento sea la pauta expresiva, sino, mejor, que es medio expresivo y que condiciona al mismo pensamiento. Es decir, en el asunto del lenguaje una de sus dimensiones corresponde al carácter designativo del lenguaje, donde la palabra significa la cosa. Sin embargo, encontramos que hay otra dimensión y es su capacidad de representar él mismo lo que significa, es decir, el poder ser vehículo de aquello que significa. Para ello es necesario, nos dice Taylor en su texto *La Libertad de los Modernos*, el concepto del reconocimiento descriptivo, esto es, el que yo pueda tener “conciencia reflexiva del uso del lenguaje” (1983, p. 51), que es lo que Herder llama *Besonnenheit*. De aquí se entiende el que haya, por ejemplo, diversidad de pueblos con diversidad de expresiones que reflejan distintas visiones (p. 44). El elemento “racional”, diríamos es el que “realiza y reconoce” esta vocación expresiva desde la libertad.

El *Geist* plantea su propia encarnación. Por tanto, no puede haber nada simplemente dado. Yo, como ser humano, tengo la vocación de realizarme espiritualmente; y aún si soy llamado a ser original, a realizar mi ego de la manera exclusivamente apropiada para mí. No obstante, el ámbito de la originalidad también me pertenece como parte esencial de mi naturaleza humana, desde aquellos rasgos míos únicos en los que se edifica mi originalidad. Así pues, para el hombre, la libertad significa la libre realización de una vocación que debe ser alcanzada. Pero el *Geist* debe ser libre en un sentido radical. Lo que realiza y reconoce como realizado no le es dado, sino que es determinado por él mismo (Taylor, 1983). Esto mismo podría aplicarse también al carácter expresivo del *Geist*.

Esta auto-determinación del *Geist*, se ha encarnado en un sujeto, en un Yo que se auto-realiza a partir de esta vocación, perfeccionándola, es decir, llevándola a su fin, esto es, a su propia libertad, puesto que en la medida en que toma conciencia de sí es capaz por ello mismo de auto-configurarse, a partir de sus particularidades o singularidades.

Llegar a alcanzar esta auto-expresión, es la cima del espíritu, pues allí alcanza su libertad (p. 63).

Ahora bien, retomando la cita de Hegel en su *Filosofía de la Naturaleza*, en el hombre la naturaleza se hace idea y por ello entra en el campo mismo de su conciencia, y esto precisamente porque en ella anida también lo espiritual. De esta manera, el hombre no solo refleja él mismo el orden de la naturaleza, (según Herder, y aquí resuena lo dicho por Leibniz con respecto a la Mónada, el hombre es un microcosmos que refleja el macrocosmos), sino que, incluso, la completa y perfecciona (p.30); así lo afirma Taylor (1983): “El hombre no solo es una parte del universo; de otra manera, refleja el total: el espíritu que se expresa en la realidad externa de la naturaleza llega a su expresión consciente en el hombre” (p. 29). Tal es también el pensamiento de Schelling en el que pretende realizar a través del arte la unión misma de naturaleza y espíritu.

## 2.2 Arte, Religión y Expresión

Es precisamente en el arte donde esta unión se realiza si bien no de manera absoluta, sí de una manera equilibrada y hermosa: allí la materia se espiritualiza y el espíritu se materializa. Es en el arte griego donde esta “hermosa unidad” nace pero también muere; en aras de alcanzar su libertad, deberá el hombre dividirse internamente (de nuevo) para aspirar a una reconciliación cada vez más espiritual: “En otras palabras, la hermosa síntesis griega tuvo que morir porque el hombre se había dividido internamente para crecer. En particular, el desarrollo de la razón y por tanto de la libertad radical requirió un apartarse de lo natural y lo sensible” (Taylor, 1983, p. 25). Se trata, en este caso, de lo natural y sensible pero interiorizado, no meramente externo o constitutivo, como si se tratara de la visión cartesiana de un sujeto pensante con un cuerpo del cual puede prescindir junto con su sensibilidad. En la Religión del arte, por ejemplo, el propio cuerpo deviene obra de arte, tanto en las celebraciones del culto a Ceres como en las competencias olímpicas. Es un cuerpo interiorizado, uno con su ser espiritual, que, sin embargo, se desdobra en aras de alcanzar su individualidad. Hegel, en este sentido, no descarta radicalmente la postura de Schelling (2005) cuando considera el arte como ese punto de encuentro de lo inconsciente natural y lo consciente espiritual. Solo que, para aquél, dicha síntesis

no se da en este estadio del arte, sino en el del saber absoluto, en la filosofía propiamente. Es por ello que para Schelling, solo en el arte y, específicamente, en el arte griego clásico se llega a tal armonía de los opuestos en la forma de lo bello:

El arte es el punto en donde lo consciente y lo inconsciente se reúnen, en donde la actividad consciente se funde con la inspiración desde las profundidades de la naturaleza inconsciente en nosotros, y en donde los dos alcanzan una armonía más allá de la oposición. (Taylor, 2010, p. 36)

Para Hegel, por su parte, el arte logra esta armonía pero solo provisionalmente, pues en la obra de arte espiritual dicho equilibrio se rompe a raíz de la separación del individuo, cierto de sí mismo, con respecto a la substancia y al destino.

Con el arte se ha llegado al momento en el que el espíritu, como ya lo habíamos visto, al plantear su encarnación, es capaz de figurar el saber que tiene de sí como forma pura, a través de un vehículo que reúne en sí las condiciones de posibilidad para ello. Dicho vehículo corresponde al ser humano, propiamente, y es el medio por el cual el *Geist* se expresa de manera más adecuada y óptima. Sin embargo, hay que advertirlo, no toda la vida del sujeto (se entiende de un sujeto histórico) está en función de la expresión (Taylor, 1983, p. 64), es decir, no siempre el sujeto está en actividad expresiva. Encontramos, en cambio, que aquellas circunstancias y momentos en los que realiza esta expresión de manera más superada, se realizan en el arte. De hecho, nos aclara Taylor, este ser que cumpliría de manera excelsa esta mediación, lo es porque él mismo puede ser visto análogamente como una obra de arte (por la unidad que ella guarda entre el todo y sus partes constitutivas) (1983, p.14); esto es, el hombre visto como un objeto expresivo, en tanto se realiza en él la síntesis que opera en la obra. Es el hombre el llamado a realizar esta unidad entre la naturaleza (sensible) y la razón, reflejándola como totalidad (p. 29). El hombre, como vehículo del *Geist*, establece un particular vínculo de significación de las partes con el todo. Es decir, además de lo simbólico o aquello que establece una relación de sentido con lo otro, este ser es él mismo tanto el medio que realiza su propia comprensión como el que asume su propia realización, alcanzando así, su más alta expresión, la libertad: “Así, la más grande y

convinciente expresión de un sujeto es aquella en donde él tanto realiza como clarifica sus aspiraciones” (Taylor, 2010, p. 14).

Taylor insiste en que el hombre goza de una condición expresiva, gracias al arte y al lenguaje: “Así la actividad expresiva más alta es el vehículo tanto de la visión como del sentimiento, y es por esto que el lenguaje, no solo en sus orígenes sino en sus funciones más altas, es continuo con el arte” (Taylor, 2010, p. 19). Por medio de ambas, el hombre logra clarificarse tanto en sí mismo como en su auto-realización y esto gracias al lenguaje. Esto sería para este autor, quizás, lo que hace la diferencia entre un hombre y cualquier otro ser viviente:

Si la vida del hombre es expresión en estricto sentido, es decir, tanto logro de propósito como clarificación del significado, ello es porque el hombre es más que solo un ser vivo, es un ser capaz de actividad expresiva. Lo que hace al hombre capaz de expresión es el lenguaje y el arte. (2010, p.16)

Y es que el lenguaje tanto en Herder como en Hegel, según Taylor, actúa como vehículo del pensamiento, de la conciencia. Es por esto que ambos autores reconocen una estrecha relación entre el lenguaje y el arte por medio de la poesía. En el caso de Herder, encontramos en el origen mismo del lenguaje a la poesía, el canto como tal, que nombra todos los seres y en el que se rebasa lo meramente sonoro para hacerlos hablar por la voz humana; se trata de un canto en el que “era expresión del lenguaje de todos los seres en la escala natural de la voz humana” (Herder, 1982, p. 72). Además de esta idea, se suma la de vitalidad e, implícita en ella, la idea de “deseo”<sup>21</sup> (incluso sexual), de pasión vital que *genera* estas voces: “la poesía y la creación de géneros en el lenguaje constituyen, pues, intereses de la humanidad y los genitales del habla son, por así decirlo, el medio de su reproducción” (Herder, 1982, p. 170).

En el caso de la poesía, su proximidad tanto a lo sensible como al pensamiento permite que ambos fluyan por el vehículo del lenguaje el cual, no solo cumple una función descriptiva o, diríamos mimética, sino

<sup>21</sup> En Hegel, el deseo (*Begierde*), más que un asunto sexual, tiene una connotación negativa y es tratado en la *Fenomenología* en la sección de la Autoconciencia, en el apartado el “Yo y la apetencia” (1985, p. 111)

que es, ante todo, el que lleva al espíritu a su propia auto-comprensión y auto-realización.

Para Taylor (1983), Hegel

Ve los distintos ‘idiomas’ del arte, la religión y el pensamiento discursivo como expresivos de una conciencia de lo Absoluto que, al principio, no es descriptiva (en el arte) y que nunca es simplemente descriptiva, ya que la revelación en la religión y en la filosofía completa la realización de lo Absoluto y no se limita a retratarlo”. (p. 312)

La mediación entre el arte y la religión la podríamos rastrear en Hegel, a partir del mito. No por más Hegel asume la *Religión del Arte* en el contexto histórico y cultural de la *polis* griega donde se hace la transición del mito al *logos*. Y es que, en efecto, el contenido del arte se nutre de toda la mitología en la que tanto dioses como mortales comparten la figura humana. El mito ha abandonado ya el referente hoscó de lo natural y monumental en la *Religión Natural* propia de las civilizaciones egipcias y mesopotámicas y se ha encarnado en la hermosura y armonía del cuerpo humano, así como de su plegaria y canto en la *Religión del Arte*. Pero es una hermosura que, además, está signada por el pensamiento libre del cual la comunidad participa tanto en el ágora como en el templo. Así, el pueblo griego como comunidad de hombres libres tiene su religión en el arte que expresa de manera “racional” toda su mitología fundante. Es el punto que en el *Primer Programa de un sistema del Idealismo Alemán* (1796) se denomina “mitología de la razón” como aquella que permite la unidad entre lo sensible y lo racional (religión sensible); entre la razón y la imaginación (“monoteísmo de la razón y del corazón y politeísmo de la imaginación”):

Hablaré aquí primero de una idea que, en cuanto yo sé, no se le ocurrió aún a nadie: tenemos que tener una nueva mitología, pero esta mitología tiene que estar al servicio de las ideas, tiene que transformarse en una mitología de la razón. (Hegel, 1998, p. 220) Con esta *religión sensible* el mito se hace estatua en la religión abstracta, festivales de la ciudad o ménades arrebatadas por el dios en la obra de arte viviente, así como lenguaje épico

y trágico en la obra de arte espiritual. En este último momento encontramos entonces el lenguaje en la forma de himno, de canto épico o de diálogo musicalizado en la tragedia.

De aquí que esta *nueva religión* (que está lejos de ser irracional) sea un momento tan importante para el espíritu, pues es allí donde este *sabe* de sí mismo (Hegel, 1985) en la *forma* de la conciencia misma, es autoconsciente como espíritu y no ya como un *en sí*, sino en la forma de un *para sí*. Es más, este saber de sí del espíritu como espíritu solo se logra en la *Religión del Arte*, donde “el espíritu es para su conciencia, a la forma de la conciencia misma” (p. 408).

Ahora bien, se trata de la expresión de este *Geist* a través de su vehículo autoconsciente que es el hombre, que se expresa, a su vez, por medio del arte y de su lenguaje. El espíritu, en el momento de la religión, toma conciencia de sí mismo como espíritu de manera inmediata, a través de lo simbólico, primero en la religión natural del mundo antiguo-oriental; de lo artístico-expresivo en la religión de Grecia; y de lo revelado representado como final en la religión revelada del mundo cristiano-germánico. Pero de las tres figuras anteriores es la de la religión del arte la que introduce el elemento negativo en el que el *Geist* mismo se vuelve contra sí y contra lo cual lucha como fuerza oscura: su destino.<sup>22</sup> El cual resulta ser el momento reflexivo que lleva al desdoblamiento del individuo entre un saber y un no-saber; entre las fuerzas de Febo Apolo y por otro el de las Erinias, según lo expone Hegel en dicho apartado de la *Fenomenología* y que más adelante ampliaremos.

Es entonces en la Religión del arte donde el sujeto trágico, vehículo del *Geist*, está en medio camino entre lo sensible y el pensamiento; el

---

22 Según esta consideración, el destino es para el Hegel de la época de Jena, la potencia universal negativa, que doblega tanto a los hombres como a los dioses y sería esta relación negativa la que determinará el arte en los griegos, según la particular concepción del Hegel joven, y se expresará de manera amplia en la tragedia misma. El destino es entonces esa fuerza que divide al hombre entre dos potencias externas al sujeto: la de abajo con los dioses y la de arriba que es la del Estado. De aquí que la manera más adecuada de alcanzar una unidad (provisional) sea a través del sacrificio, de la muerte del héroe, que se alcanza sin el elemento de la reflexión. De esta manera, según lo sostiene Taylor (2010), “El destino es castigo, pero a diferencia del de la ley, se nos adjudica por la gran corriente de la vida. Por tanto, podemos reconciliarnos con él, podemos llegar a verlo como uno con nosotros, podemos curar el incumplimiento como en la vida” (p. 53).



arte se hace lenguaje en la tragedia, que es también medio de expresión del *Geist*. El lenguaje del arte reúne en sí lo sensible que presenta (*darstellt*) al héroe como individuo, pero también que representa (*vorstellt*) lo que este piensa y actúa: “El lenguaje de una persona es el espejo privilegiado o la expresión de su humanidad. El estudio del lenguaje es el camino central e indispensable para la comprensión de la variedad humana” (Taylor, 2010, p. 17).

En la *Religión del arte* el hombre es el culmen de esta expresión, en tanto apariencia sensible de la idea (véase *Lecciones de Estética*), pues es en él donde se da un equilibrio entre lo divino y la naturaleza. El arte tiende a la individualización del hombre y la consecuencia de ello será su propia soledad, el despoblamiento de los dioses tanto en el cielo como en la tierra. Por ello, el espíritu no satisfecho con la tendencia sensible del arte, busca encarnarse en un vehículo más adecuado a su naturaleza y es así como lo divino busca ya revelarse al hombre en su propia esencia al encarnarse en un hombre, en un individuo, pero cuya naturaleza es universal, es decir, divina. Será esta revelación también en el modo del lenguaje, pero no de un lenguaje cualquiera, o tampoco de un “lenguaje elevado” como el logrado en la tragedia, como palabra salida de la boca de un mortal, sino de la palabra de Dios, que se hace carne. Es Dios que se revela al hombre a sí mismo, todavía en imágenes, pero con el contenido de verdad que la filosofía especulativa va a conceptualizar luego. El espíritu en este momento se ha liberado, al fin, de lo sensible y pasa al momento de la representación. Esta “liberación” es propia del espíritu que ha logrado no solo su auto-comprensión sino también que ha llegado a su auto-revelación como constitutiva de su propia esencia. En este tercer momento de la religión (la *Religión revelada*) el *Geist* ha logrado expresar “la verdadera naturaleza de Dios y su verdadera relación con el hombre” (Taylor, 2010, p. 181).

En la *Religión del arte* no se había podido llegar a este punto más que negativamente, debido a que no se había arribado aún a la libertad del concepto. Pues, todavía se aferraba a la sustancia incluso corporal, asumida por la individualidad representada en el actor y que precisa de la máscara para elevar su voz; era necesario haber llegado a un punto muerto en el que hasta Dios mismo entraba en él. No es suficiente para el *Geist* predicar la libertad; es necesario que ella se haga sujeto, que deje ser una libertad en la apariencia, para volverse una libertad real.

### 2.3 Expresión y libertad

Igualmente relevante en esta interpretación expresivista que hace Taylor de la obra de Hegel, es lo que se refiere a la libertad del *Geist*. Surge entonces la pregunta ¿Es posible pensar una expresión sin libertad? Taylor, veremos, niega esta posibilidad. Las razones de ello, paradójicamente, se encuentran en la propia Ilustración, el movimiento que llevó a pensar en una libertad radical. Desde el punto de vista de Kant, la libertad es un producto de la razón, una idea que se postula, que está del lado del *noumeno*, y de la cual no se puede conocer como se conoce un fenómeno, al menos, no en sentido teórico sino práctico. La idea de la libertad, como la del alma, la del mundo o la de Dios, da lugar a las antinomias y estas llevan a la contradicción.

Pero el mundo *nouménico* es el de la subjetividad y en él no hay sino contradicción y apariencia. En este sentido, subjetividad y libertad entran en el ámbito de la filosofía práctica, solo allí se desenvuelve esta dimensión, que, al no entrar en la posibilidad de un conocimiento objetivo, sí al menos entra en lo que conocemos como moralidad. Taylor ve en esta consideración de la libertad en Kant, la oportunidad de Hegel para criticar esta postura ilustrada en la que favorece la dicotomía entre la objetividad y la subjetividad, para ver en la expresión del espíritu la superación de esta dualidad y restablecer para la razón la unidad de ambas. Así lo afirma Taylor (1983) en su texto *Hegel y la Sociedad Moderna*: “Que deba haber subjetividad no es un límite a su libertad, sino su propia base; y que deba ser racional –expresado en la conciencia conceptual- es considerado por Hegel como perteneciente a la esencia misma de la subjetividad” (p. 67).

De esta manera, el *Geist* asume tanto la subjetividad en cuanto “autoconciencia racional en la libertad” (Taylor, 1983, p. 56), como su objetividad en cuanto espíritu que se encarna precisamente en dicha autoconciencia, que no puede ser más que la de un yo en el que confluyen la vida, la autoconciencia y la libertad. Para Taylor (1983), quien reúne todas estas condiciones para expresar este espíritu, no es el Dios de la tradición judeocristiana, sino que es el hombre mismo (que tampoco sería el fin del espíritu), su vehículo, diríamos, su más óptimo vehículo:

El espíritu de Hegel o *Geist*, aunque frecuentemente llamado “Dios” aunque Hegel afirmara estar aclarando la teología cristiana, no es el Dios del teísmo tradicional (...). Por el contrario, es un espíritu que vive como espíritu tan solo a través de los hombres. Ellos son los vehículos, los vehículos indispensables, de su existencia espiritual, como conciencia, racionalidad, voluntad. Pero al mismo tiempo, el Geist no es reductible al hombre. (p. 32)

Ahora bien, la libertad es, quizás, lo que caracteriza propiamente la teoría expresivista, de tal manera que podemos decir que, insistimos, sin libertad no habría expresión. Y es gracias a esta expresión, como esta libertad le da sentido y valor al ser humano como tal: “... la teoría expresivista hace de la libertad el valor central de la vida humana. La libertad se torna un valor importante con la noción moderna de subjetividad que se auto-define” (Taylor, 2010, p. 21).

El hombre al auto-definirse también, al mismo tiempo, se auto-realiza, es decir, realiza en sí mismo su idea, que es, en parte, cuando Hegel toma distancia de la Ilustración, la cual dejaba un vacío entre ambos momentos:

La teoría de la expresión rompe con la dicotomía ilustrada entre significado y ser, al menos en lo que concierne a la vida humana. La vida humana es tanto hechos como expresión significativa; y siendo expresión no reside en una relación subjetiva de referencia con algo más, sino que expresa la idea que realiza. (Taylor, 2010, p. 15)

Ambos procesos van de la mano y no son definitivos: un logro de la conciencia en su movimiento por auto-definirse, es también un logro en su libertad. Pero a su vez, el paso del uno al otro, no es, en todo caso, gratuito e inmediato, no es algo dado, insistimos. Por ello es preciso que el espíritu tenga un despliegue acorde a su naturaleza que debe, antes de llegar a su perfección, atravesar por los momentos que sean necesarios para ello. De esta manera, entendemos que estos momentos se hayan caracterizado en la *Fenomenología* como conciencia, autoconciencia, razón, espíritu, religión y saber absoluto. Pero entre todos ellos es la razón la que media, no solo en su posición como tal, sino aquella que

realmente establece la relación propiamente dicha no solo entre la conciencia y el espíritu, sino también entre la naturaleza y la libertad. De esta manera, se superó la posición dualista que ubicaba la razón (*Vernunft*)<sup>23</sup> como el otro lado del entendimiento (*Verstand*) de corte kantiano. Hegel asumirá la razón como el momento del espíritu en el que se reconcilia la conciencia desgraciada de la división que padeció en su desdoblamiento interno. Sin esta razón unificante, no sería posible para el hombre ser el vehículo de este espíritu:

En otras palabras, nuestra concepción de espíritu y de su auto-realización debe dar un lugar a la razón si el hombre ha de ser el vehículo del espíritu cósmico y además retener su autonomía. Esta es la intuición central que solo Hegel en su generación vio con total claridad y que desarrolló hasta sus últimas conclusiones. (Taylor, 2010, p. 42)

En este nivel de la argumentación de Taylor sobre el carácter expresivista del sistema hegeliano, es importante detenernos en la noción de “sujeto expresivo”. De entrada, nos encontramos con una particularidad de la expresión: el hombre es el ser que posee la posibilidad de la expresión. La actividad humana, así como la vida, nos dice Taylor (2010), son vistos como expresivos, pero ello implica una concepción plena y unificada del ser humano, donde sus pasiones y su razón no entren en conflicto, sino que aspiren a la unidad expresiva:

La regeneración que busca [Hegel] es una en la cual los hombres alcancen la libertad de la autodeterminación moral, recuperando al mismo tiempo una plenitud o integridad en donde la razón no esté en conflicto con las pasiones, o el espíritu con la sensibilidad, sino en donde el hombre completo se mueva de manera espontánea hacia la bondad moral (...) En otras palabras, Hegel se mantiene en la aspiración de la unidad expresiva; es esto, por supuesto, más que un cálculo simple de la falibilidad humana, lo que lo hace incapaz de aceptar completamente la

---

23 Charles Taylor (2010), en su libro *Hegel*, aclara que en la época de Jena, el concepto de razón (*Vernunft*), aparece en Hegel como sustituto de la “unidad del amor”, que había sido el concepto que en el “Espíritu del Cristianismo” lograba la unión misma con Dios y que era el “sentirse en el todo de la vida” (p. 58): “En la nueva posición a la que llega en Jena, sin embargo, esa fe regresa triunfantemente; de hecho, no estaría de acuerdo en llamarla una “fe”, la noción hegeliana de la *Vernunft* (Razón) es la piedra angular de su sistema filosófico”. (p. 61)

separación kantiana entre razón y sensibilidad, y acercarse más bien a Rousseau. (Taylor, 2010, p. 47)

Se trata, entonces, de un sujeto en el que razón y sensibilidad están en equilibrio como la unidad entre naturaleza y espíritu. Encontramos este sujeto de manera mediada en los griegos, donde el arte (sensibilidad) está unida a la eticidad (racional). Es en el mundo de la *polis* donde el individuo encuentra su razón de ser, su libertad: la comunidad, la substancia ética que alcanza su expresión en la auto-producción misma del hombre: “La identificación con y la expresión en la ciudad eran dos lados de la misma moneda. Así, la *polis* antigua unía la libertad más completa con la más profunda vida comunitaria, cumpliendo así con un ideal expresivo” (Taylor, 2010, p. 25). Es en el arte (griego) donde el sujeto expresivo alcanza su equilibrada configuración (no exenta de conflictos), precisamente porque forma y contenido encuentran su diáfana unidad. Sin embargo, el espíritu en este momento se ha enajenado en lo sensible, todavía no deviene concepto. Diríamos que es en el arte donde se “reflejan las aspiraciones de la conciencia expresivista” (Taylor, 2010, p. 25).

No obstante, este sujeto que ya encontramos de manera incipiente pero decisiva en Grecia, y en el que se expresa la aspiración de unidad, libertad y comunión entre hombre y naturaleza, no es tampoco el único sujeto que, según Taylor, nos refiere Hegel. Se trata de que este “sujeto encarnado” además de alcanzar su propia auto-realización (Taylor, 1983, p. 41), es un vehículo del *Geist*, que, en su condición finita, expresa el *Geist* mismo. Sin embargo, este último es quien se expresa, realmente, a través de este su medio más cercano, el hombre. Así que, el hombre en su condición finita, se expresa a sí mismo (tanto en su auto-clarificación como en su auto-determinación), como también encarna el infinito mismo, y es, en este sentido, que se expresa como Absoluto. Encontramos, pues, un segundo sujeto que es el sujeto Absoluto. Precisamente, en la medida en que el sujeto encarnado alcanza su autorrealización, el absoluto pasa de ser substancia a ser sujeto de sí mismo.

Esta es la diferencia de Hegel con Spinoza, pues en este filósofo la substancia se expresa en sus atributos, y estos expresan, a su vez, a la substancia sin que por ello se altere. Es decir, en la substancia al no

haber un ser otro, tampoco es posible el desdoblamiento propio de la autorrealización. La substancia en Spinoza no llega a ser sujeto, solo es unidad en la que no hay diferencia entre la *res extensa* y la *res cogitans*; solo esta unidad se expone de manera abstracta y no real precisamente porque no se incluye en este proceso el elemento negativo, que lleva a ser otro. En el sujeto absoluto, coincide de manera perfecta la vida y la expresión (Taylor, 1983), mas no en la del mero individuo, pues como decíamos en líneas anteriores, no siempre los aspectos de su vida pueden decirse que sean expresivos. En cambio, en el sujeto absoluto esta coincidencia es total y por ello no se restringe al individuo (al ser humano mismo), sino que este *Geist* se expresa, se encarna en el universo mismo, en el cosmos, desplegando toda la diversidad en todas sus formas, abarcando desde la externalidad misma espacio-temporal, pasando por la vida y alcanzando la vida autoconsciente. De hecho, Taylor recurre a Leibniz en lo que se refiere al universo, como el mejor de los mundos posibles, en el sentido de que

El universo, (...) es al mismo tiempo la encarnación, la realización de las condiciones de existencia, del *Geist*, y su expresión, una afirmación de lo que es el *Geist*. A este último respecto, no cabe duda de la superioridad de un mundo en que las diferencias se despliegan al máximo. Es más pleno, más claro como afirmación. (Taylor, 1983, p. 61)

Recordemos, que la mónada expresa o representa todo el universo, “y como este cuerpo expresa todo el universo por la conexión de toda la materia en lo lleno, el Alma representa, por consiguiente, todo el universo al representar el cuerpo que le pertenece de una manera particular” (Leibniz, 1983, p. 41). Por esto no es ajeno para el pensamiento expresivista que el hombre sea un microcosmos que expresa el macrocosmos, “todo el universo”, en cuanto que en él se ha realizado la síntesis misma del *Geist*.

Para concluir en este punto relacionado con el concepto de libertad y expresión en la teoría expresivista, es importante retomar el hecho de que la diferencia entre el sujeto finito y el infinito (o *Sujeto Absoluto* que llama Taylor) radica en que este último traza su plan de encarnación. Para él nada hay dado, sino que todo se llega a ser, él mismo lo determina y lo hace así porque es precisamente libre “radicalmente”, él se auto-

realiza en la media en que alcanza la auto-conciencia: “El universo, como esta encarnación, supuestamente debe ser planteado por el *Geist*. El *Geist* plantea su propia encarnación. Por tanto, no puede haber nada simplemente dado” (Taylor, 1983, p. 64).

Por su parte, el sujeto encarnado finito debe tener la vocación de realizarla, tal como rezaba la sentencia de Píndaro “llega a ser el que eres”. Se trata de una vocación que busca la originalidad, que, no obstante también se encuentra enmarcada en la naturaleza humana; vocación que remite a realizar libremente su naturaleza racional, en el sentido hegeliano, por supuesto: “Así pues, para el hombre la libertad significa la libre realización de una vocación que en gran parte ha sido dada. Pero el *Geist* debe ser libre en un sentido radical” (Taylor, 1983, p. 64).

#### **2.4 Una crítica a la concepción expresivista de Taylor al sistema hegeliano**

Finalmente, es necesario también hacer una crítica a Taylor y su interpretación expresivista al sistema hegeliano. En primer lugar recogemos algunas de las críticas que están presentes en el prólogo a la edición en español del libro de Taylor (2010): Hegel, realizada por los traductores Pablo Lazo Briones y Gustavo Leiva. En él, los traductores sintetizan las críticas que se le hacen al autor, como por ejemplo, el hecho de haber centrado su teoría expresivista a partir de la sobre valoración de la influencia que tendría en Hegel la propuesta de Herder en torno al carácter expresivo del lenguaje; propuesta que implicaría el cuestionamiento de la teoría significativa de la Ilustración para explicar el lenguaje. En cambio, con Herder, Hegel pasaría de pensar el lenguaje como portador no solo de su significación sino, sobre todo, de su capacidad de reflexión sobre sí mismo, de ser y saberse él mismo como el medio o vehículo de su expresión. Esto llevaría a Taylor a pensar un Hegel que, al basar toda su concepción de expresión como unidad del pensamiento y sensibilidad, no haría distinciones entre la *polis griega* con su concepción de arte, y el mundo romántico que criticó también con su nueva propuesta de sistema:

Ciertamente ha habido críticas a la lectura que Taylor hace de Hegel. Así, p.ej., se han subrayado especialmente los problemas

que derivan del enfoque “expresivista” desde el que Taylor aborda a Hegel y de la interpretación que de dicho enfoque se deriva que lo llevan, p.ej., a una sobrestimación del influjo que pudo haber ejercido Herder sobre el autor de la *Fenomenología del Espíritu*. Ello conduce a su vez a Taylor a centrar el análisis que Hegel hace de la *polis* griega especialmente de la comprensión que el pensador alemán habría hecho de ella como unidad ante todo expresiva, diluyendo con ello las posibles diferencias entre la expresividad antigua y la moderna (romántica) y dejando de lado el diferenciado tratamiento que Hegel hace del mundo griego en el marco de la lógica, la ontología y aun la psicología de Platón y Aristóteles. (Taylor, 2010, p. XIII-XIV)

No obstante, esta crítica muestra, en cambio, el aspecto sintético de Taylor para la consolidación misma de la teoría expresivista que tiene como característica principal su gran poder de unidad, que no es ajeno, sino esencial a la comprensión misma de la propuesta hegeliana. Es decir, si bien Herder no es el único pensador que ha reflexionado y enfatizado en la dimensión expresiva del lenguaje, sí es, en cambio, quien ha logrado, entre los románticos, orientar esta dimensión en el aspecto reflexivo del mismo y no en solo su dimensión significativa o simbólica. Esto aplicaría también en la importancia que Taylor le da a la *polis* griega. Es en ella donde se logra dicha unidad, no de manera absoluta, como lo advertíamos antes, sino de manera inmediata, pero real. Taylor no desconoce que Hegel dio un cambio considerable en su época de Jena (con relación a sus escritos de juventud), en cuanto allí se replanteó la primacía del presupuesto griego donde se inaugura la concepción del hombre como centro de su sistema, al modelo del cristianismo cuyo centro es el *Geist*. Al respecto nos dice Taylor en su *Hegel*: “Un tercer cambio importante que sufrieron las visiones de Hegel en este período de transición es que cuando estuvo en Jena desplazó el centro de gravedad en su pensamiento del hombre al *Geist*” (Taylor, 2010, p. 61).

La posición que este texto pretende sentar al respecto, no apunta a esta crítica que se le hace a Taylor acerca de la sobre estimación de la influencia de Herder sobre Hegel y la consecuente semejanza que el autor pretende establecer entre la *polis* griega y la época romántica. Pareciera ser, mejor, que la teoría expresivista sería inmanente al



sistema hegeliano y no un proceso. No se encuentra en la propuesta interpretativa de Taylor un seguimiento al proceso en el que la expresión se configura en la obra de Hegel; por ejemplo, no se hace diferencia entre manifestación-apariencia-expresión; no da cuenta, pues, de la dialéctica que ella misma comporta. Por el contrario, se parte de una noción de expresión homogénea que no permite reconocer su determinación y particularidad en cada uno de los momentos por los que atraviesa el espíritu.

Esta es, pues, la tarea que aquí se va a desarrollar, a saber, exponer cómo la expresión comporta ella misma un proceso dialéctico en el que parte de una Manifestación, luego esta se determina en Apariencia, después en Expresión en la *religión del arte*. Es, en este momento, donde la expresión misma pasa por tres momentos que se corresponden con la manera en que el contenido adquiere cierta forma, según el estadio que le corresponda: como escultura, como culto y luego como lenguaje. Posteriormente encontramos, pero no será parte de este estudio, cómo en la religión revelada se asume ya la expresión en el modo de la representación, para finalmente, en el saber absoluto, llegar a la especulación que es el modo mismo de la filosofía.



**3**

**CAPÍTULO  
TRES**



### 3. Manifestación, apariencia y expresión: entre la Fenomenología del espíritu y las Lecciones sobre estética

Si bien compartimos con Taylor su teoría expresivista, consideramos que la exposición de ella misma tiene cierto aspecto dado (partimos de que en Hegel nada está dado para el espíritu), e inmanente. En efecto, con este capítulo queremos mostrar cómo la expresión en Hegel es, ante todo, dialéctica, pues el espíritu va conquistando en cada momento y figura de la conciencia, un enriquecimiento en su auto-expresión, de tal manera, que no podemos decir que la expresión sea la misma para la conciencia y, por ejemplo, para la Religión del arte. El aspecto dialéctico se evidencia en el paso de la mera manifestación a la apariencia y de esta a la expresión. Sin embargo, para el espíritu todo ello es expresión de sí mismo (auto expresión) en tanto otro de sí. La expresión absoluta, en cambio, solo se alcanzaría en el concepto con el saber absoluto. En los otros momentos y configuraciones de la conciencia, la expresión es ante todo expresión finita de sí misma. La expresión adquiere en la Religión del arte su determinación autoconsciente y auto expresiva. De ahí la importancia del arte en el proceso que experimenta la conciencia hacia su saber absoluto. Si bien las *Lecciones de Estética* son posteriores a la *Fenomenología*, no por ello impediría la clarificación de algunos puntos

ya visualizados en este último como es la división del *arte simbólico* (que se corresponde con la *Religión natural* en la *Fenomenología*), el *arte clásico* (que se corresponde con la *Religión del arte* propiamente) y el *arte romántico* que se corresponde con la *Religión revelada*, también de la *Fenomenología*), entre otros conceptos como manifestación y apariencia.

### **3.1 Manifestación y apariencia en Hegel: entre la Fenomenología y las Lecciones sobre Estética.**

“*La manifestación es el nacer y perecer*” ... (Hegel, 1985, p. 32)

Hemos partido (en el capítulo I), de una indagación acerca del lugar de la expresión en la modernidad y llegamos a la conclusión que conjuntamente con el descubrimiento del sujeto se llega al de la expresión misma, en tanto que el sujeto mismo llega a ser como tal por medio de su expresión, pero, además, porque es consciente de esta expresión como su esencia misma. Tal, podríamos aventurarnos en afirmar, sería la herencia de Spinoza en la concepción expresivista en Hegel. Partamos pues, de estas preguntas: ¿es la expresión inmanente al espíritu mismo o es por el contrario el logro mismo del espíritu como lucha de un proceso que contiene en sí su propia autonegación, misma que le permite la afirmación de su individualidad?, ¿qué es lo que determina a esta expresión?

Retomemos esta última pregunta, porque de alguna manera lleva a la primera. Se pregunta por la particularidad de este tipo de expresión, por aquello que lo determina. Más exactamente la pregunta se dirige al proceso mismo de esta expresión, su dialéctica. Por supuesto que la pregunta se debe circunscribir a la expresión en el ámbito de lo que Hegel llamó en su *Fenomenología* como la *Religión del Arte* y en su *Estética, el Arte Clásico*. La determinación de la expresión se debe realizar entonces en ambos sentidos: por un lado, desde un punto de vista fenomenológico, donde se expongan las determinaciones que asume la conciencia de sí misma en su experiencia. Y por el otro lado, la manera como estas determinaciones se particularizan y se configuran a través de la historia y más específicamente del arte clásico.

Pensar la dialéctica de la expresión supondría un punto de inicio y un punto final, sin embargo, habría que considerar si debe tratarse solo desde un punto de vista histórico, o bien desde el punto de vista de la experiencia que hace la conciencia en el aspecto de su expresión (en tanto fenomenología). Ambos, por supuesto, no se excluyen, sin embargo, la *Fenomenología* nos debe proporcionar el camino para comprender la experiencia del arte para la conciencia, en tanto la *Estética* nos permite aproximarnos al arte desde su ideal propiamente.

Partiremos de la hipótesis de que es en el apartado de la Razón (de la *Fenomenología*) donde aparece la expresión propiamente dicha. No nos detendremos en los momentos previos de la manifestación (en el capítulo de la Conciencia corresponde a los apartados: certeza sensible y percepción), ni de la apariencia (corresponde al capítulo de la Conciencia en su apartado “la fuerza del entendimiento” y todo el capítulo de la Autoconciencia). Sin embargo, consideramos pertinente hacer referencia al fragmento del prólogo de la *Fenomenología*, en el cual Hegel define la manifestación (*Erscheinung*) como el “nacer y perecer, que por sí mismo no nace ni perece, sino que es en-sí y constituye la realidad y el movimiento de la vida de la verdad”<sup>24</sup>.

Este término se ha traducido en la versión de Wenceslao Roces como *manifestación*, pero también es *aparición*; por su parte, *der Schein*, traduce la apariencia<sup>25</sup>. Ambas conservan la misma raíz, solo que *Er-scheinung*, indica con su sufijo er- comienzo o término de un proceso<sup>26</sup>. De esta manera *Er-scheinung* es el proceso mismo en su procedencia y en su transcurrir, por eso comienza así Hegel esta idea, con la manifestación que es el “nacer y el perecer” donde nos ubica, de manera inmediata<sup>27</sup>, en la *Filosofía de la Naturaleza*, esto es, al puro en

24 “Die Erscheinung ist das Entstehen und Vergehen, das selbst nicht entsteht und vergeht, sondern an sich ist, und die Wirklichkeit und Bewegung des Lebens der Wahrheit ausmacht”. (Hegel, 2010, p. 106)

25 Algunas traducciones relacionan también *Schein* con brillo, resplandor, asumiendo tal vez una significación más poética que epistémica. Tal es el caso de la traducción hecha por Ricardo Ferrara a *las Lecciones sobre Filosofía de la Religión*. De hecho, la esencia (según su traducción) es ella misma un “BRILLAR” para sí, ella misma resplandece y es capaz de manifestarse también para otro: “Aquella contradicción está superada en la idealidad de la esencia, en su idealidad concreta de manera que ella [la esencia] es un BRILLAR (*Scheinen*) para sí (no un ser para sí abstracto)” (Hegel, 1987, p. 26).

26 <https://listasdealeman.com/wpcontent/uploads/2016/05/LISTADESIGNIFICADOSDELOSPREFIJOSVERBALESALEMANES.pdf> [consultado el 2/08/2019]

27 Es de aclarar que la manifestación no es exclusiva de la Naturaleza, sino que se presenta en primera instancia como pura exterioridad; pero, como veremos, se mantiene a lo largo

sí, la exterioridad misma; “la Naturaleza es en sí un todo viviente y el movimiento a través de sus estadios consiste, más precisamente, en el hecho de que la idea se pone como lo que ella es en sí” (Hegel, 2006, §251, p. 16).

La manifestación desde esta perspectiva, apunta a la inmediatez propia de la Naturaleza y por ello a una abstracta exterioridad en la que se hace presente el proceso de la vida misma.

Por ello en el nacer tanto como en el perecer, en el inicio como en el fin, en los dos y no en cada uno de ellos tomados aparte, se da la manifestación misma. Por eso hablamos de un proceso y no meramente de un aparecer (*Schein*), de aquí que la manifestación sea de por sí el género que abarca tanto la(s) apariencia(s) como la expresión misma. La manifestación es entonces aquello que permite al conjunto de objetos de la naturaleza mostrarse en su proceso de nacer y perecer, esto es, mostrarse en su finitud. Pero no es solo devenir, sino que ella misma es constitutiva del espíritu para la conciencia. Ella es lo otro del ser, lo que es para la conciencia como el en sí del espíritu.

Ahora, esta manifestación si bien se da en todo su proceso, este no se da por sí mismo: el nacer no es por sí mismo, tampoco el perecer es por sí mismo; el nacer es por otro (por el perecer), así como el perecer es por otro (por el nacer). Ambos están en mutua necesidad, en pura indisolubilidad, en esto consiste el “ser otro” (alteridad) del espíritu, que asume la Naturaleza<sup>28</sup>. Por sí mismo (*das selbst*) se refiere no a la manifestación como tal sino al proceso entendido aquí como el nacer

---

de la propia *Fenomenología*, en sus diferentes figuras y momentos. Consideramos que de la manifestación propiamente, surgen las modalidades de la apariencia (como su aspecto negativo), y la expresión (como síntesis de la manifestación en-sí y para-sí).

28 En el ámbito de la *Filosofía de la Naturaleza*, “La Naturaleza ha sido determinada como la idea en la forma de la alteridad (*Anderssein*)” (Hegel, 2006, §247, p. 11). Encontramos, pues, en este texto algunas características determinantes a ella que la relacionan con la manifestación, entre ellas, es que en la Naturaleza la idea se pone como un en sí, esto es, como esencia; lo segundo, que ella es “lo otro del Espíritu”. En la *Estética II* se resumen de la siguiente manera: “Debemos, por tanto, concebir la Naturaleza misma como teniendo la idea absoluta en sí, pero ella es la idea en la forma: la de ser colocada por el espíritu absoluto como lo otro del espíritu” (Hegel, 1983, p. 23).

Otra determinación de la Naturaleza que nos conecta con la manifestación, y es el resultado de las dos determinaciones anteriores, es la exterioridad: “la Naturaleza no es exterior solo relativamente respecto a la idea (y respecto a la existencia subjetiva de la idea, el espíritu), sino que la exterioridad constituye la determinación, en la cual la idea es como Naturaleza” (Hegel, 2006, §247, p. 11).



y perecer (*das Entstehen und Vergehen*), el cual, no obstante, es en sí mismo (*sondern an sich ist*).

La manifestación es el resultado que exterioriza el proceso del perecer y del nacer, que no es otra cosa que la vida misma en todo su movimiento y riqueza, por ello “constituye (*ausmacht*) la realidad (*Wirklichkeit*) y el movimiento de la vida de la verdad (*Bewegung des Lebens der Wahrheit*)”<sup>29</sup> (Hegel, 1985, p. 32). De aquí que la manifestación no solo es proceso o devenir, sino también, y sobre todo, constitución, ella *constituye* el espíritu mismo para la conciencia, no se queda en la mera naturaleza, en lo dado, sino que el espíritu es el que se manifiesta como absoluto. En la *Fenomenología* encontramos la manifestación, especialmente en la sección de la Conciencia, como lo inmediato del en-sí, lo que subsiste en sí, independiente de la misma conciencia. En ella, la manifestación va de un “esto” de la certeza sensible, a la cosa (*Ding*) en la percepción, y finalmente, deviene como Fenómeno (*Erscheinung*) en el entendimiento.

La apariencia (*Schein*), por su parte, si bien comparte con la manifestación su vínculo con lo natural, es en la conciencia una manifestación mediada por el espíritu.

En la *Fenomenología*, el estatuto de la apariencia (*Schein*) está enmarcado, inicialmente, en la figura del Entendimiento<sup>30</sup>. Allí Hegel (1985) sugiere “en lo interior”, la relación de aquella (la apariencia) con la esencia (objetiva) y con la verdad de las cosas:

---

29 Si bien el objeto de la *Fenomenología* es el saber mismo (Hegel) y no de los entes, consideramos que no es contradictorio pensar esta como una epistemología que se funda en lo ontológico como lo afirma Fink (2011). Si bien el saber es un saber de sí absoluto, es cierto también que para llegar a él, el espíritu también tiene que asumir lo otro de sí.

30 Entre las determinaciones de la apariencia en la *Ciencia de la Lógica*, es que se trata en la segunda parte de la “Doctrina de la Esencia (*Wesen*)”, la cual define como un en sí pero para sí mismo. Hegel había mencionado allí, que es el ser en cuanto tiene una relación simple consigo misma; pero este mismo ser inmediato “ha descendido al estado de elemento puramente negativo, a un estado de apariencia. \_La esencia es así el ser que aparece en sí mismo” (Hegel, 1984<sup>a</sup>, p. 5). Como podemos ver, Hegel inicia este apartado definiendo el Ser como apariencia (Hegel, *Lógica* 443) , y con ello le confiere un estatuto ontológico que, después, lo pondrá como lo otro del ser, como lo negativo del ser, “nulidad del ser” (*ibid*): “la apariencia es lo negativo que tiene un ser, pero dentro de otro, que es su negación” (p. 446); para, finalmente “parecer” dentro de la esencia como reflexión.

Esta esencia verdadera de las cosas se ha determinado ahora de tal modo que no es inmediatamente para la conciencia, sino que esta mantiene un comportamiento mediato hacia lo interior y, como entendimiento, contempla, *a través de este término medio del juego de las fuerzas, el fondo verdadero de las cosas.* (p. 89)

A propósito, y a manera de gran paréntesis, esta relación de la apariencia con la esencia y a su vez con la verdad es la que le permite a Hegel decir en su *Estética I*, que “el arte es llamado a revelar la *verdad* en la forma de configuración artística sensible, para *expresar*<sup>31</sup> aquella oposición conciliada, y tiene por eso en sí en esta representación y revelación su finalidad” (1983, p. 123). Pero esta verdad que el arte expresa no es una y la misma a través de la historia, sino que se experimenta en la obra propia de una comunidad determinada. Gethmann-Siefert (2001), al respecto aclara que “el arte establece una verdad para una comunidad espiritual en la obra. En cualquier obra de arte se experimenta al hombre mismo en y a partir de su historia”<sup>32</sup>. (p. 215)

El objeto de la conciencia debe asumir cada vez más su condición de absoluto y por ello tiene que liberarse de lo sensible, mas no de la apariencia misma. Aquí es importante insistir que la apariencia no depende de lo sensible y por lo mismo su esencia no está determinada por ello sino por la finitud, “el nacer y perecer” que determina la manifestación (*Erscheinung*). Por el contrario, la esencia depende de la apariencia (*Schein*), pues esta está en relación con la verdad que se manifiesta para alguien: “...la apariencia misma es indispensable para la esencia (*Wesen*); la verdad no existiría si no se mostrase y apareciese, si ella no existiese para alguien, para sí misma tanto como para el espíritu en general” (Hegel, 1983, p. 48). Este vínculo de la apariencia con la verdad es el que le permite al arte aprehender la realidad como oposición conciliada que rebasa el saber inmediato o sensible y proyectarlo como idealidad en el que coincida la existencia, la vitalidad de la idea, con su configuración en la obra de arte.

Recordemos, además, que el contenido de esta obra de arte no es otro que el del propio espíritu que alcanza a saberse a sí mismo como

31 La cursiva es nuestra

32 “Kunst setz Wahrheit für eine geschichtliche Gemeinschaft ins Werk. An einem solchen Kunstwerk erfährt sich der Mensch selbst in und aus seiner Geschichte” (p. 215)

espíritu, de tal manera que en su apariencia se da como verdad *para* la conciencia. Y esto nos indica que el arte tiene su cumplimiento, su función, desde y para el espíritu mismo y este, no se manifiesta más que históricamente, pues como lo afirma Jaeschke (2005, p. 215), “Porque el espíritu siempre es histórico y todas las figuras espirituales son figuras históricas al mismo tiempo”<sup>33</sup>. Que el arte sea dado “para la conciencia” indica que está dado a nuestra contemplación y que, en lugar de que se nos presente de manera ilusoria, lo hace de manera que se acerca más a la verdad que a la mentira (como pudiera pensarse platónicamente).

Ahora bien, retomando el caso de la *Fenomenología* propiamente, encontramos un despliegue del espíritu en sus tres momentos: La conciencia, la autoconciencia y la razón bajo estas tres formas: la *manifestación* (*Erscheinung*), la *apariencia* (*Schein*) y la *expresión* (*Ausdruck*, *Aussage*). La *manifestación* (*Erscheinung*), se presenta como lo más inmediato que la conciencia puede captar. Es, en términos comunes, lo que se nos presenta ante nuestros ojos, lo que aparece tal como es, independiente de la conciencia misma. Corresponde la manifestación a la primera sección de la *Fenomenología*.

En la sección correspondiente a la fuerza y el entendimiento, en lo que respecta en este nivel de la conciencia, es cuando entramos en el campo del para-sí, del momento reflexivo y por ello se habla ahora es de apariencia (*Schein*), según la doctrina de la esencia en la *Ciencia de la Lógica*<sup>34</sup>. La segunda sección, la Autoconciencia, desarrolla como tal este modo de la manifestación, a partir no solo del yo y su apetencia, sino sobre todo de su encuentro y reconocimiento con otra autoconciencia.

Será en la sección de la Razón donde se da la unidad de lo objetivo con lo subjetivo en tanto certeza de ser “toda realidad”, tal es el idealismo que descubre su mundo idéntico a su pensamiento. Es el momento inmediato de la expresión, la razón busca identificarse como toda la realidad, la unidad del ser y del pensar.

---

33 “Weil Geist immer geschichtlich ist und alle geistigen Gestalten zugleich geschichtlich Gestalten sind”

34 “La apariencia es lo mismo que la reflexión, solo que aquella es la reflexión como inmediata” (Hegel, 1984, p.447). Es, en todo caso, la apariencia el principio, la inmediatez de la reflexión que es negación consigo misma (p. 449), un retorno a sí mismo pero desde la negación (autonegación).

Uno de los primeros acercamientos que Hegel establece sobre la expresión en esta sección, lo encontramos precisamente en el literal a. Observación de la Naturaleza: “Y así, vemos que el primero [el concepto orgánico del fin] es supuesto, sobre poco más o menos, al hablar de lo *interno* y el segundo [el concepto orgánico de la realidad] al referirse a lo *externo*; y en su relación engendra la ley de que lo *externo es la expresión de lo interno*” (Hegel, 1985, p.161)

Esta “ley” expresivista la concibe Eugene Fink (2011) como propia del concepto y la estructura de lo orgánico: “Lo interno y lo externo son apprehendidos como la contraposición de la inquietud móvil de la vida y la estática en reposo de la figura organísmica. Y esta contraposición determina la estructura del organismo” (p. 327). Es en el principio de lo orgánico donde podemos constatar un modo de darse inmediatamente la expresión y es cuando de ella, la razón observante hace de ella una ley: lo externo expresa lo interno. Y no es que en lo inorgánico no quepa hablar de expresión (se manifiesta a la percepción como propiedad, magnitud, que es indiferente a lo externo mismo) sino que en lo orgánico vivo, “lleva en él mismo el principio del *ser* otro” (Hegel, 1984, p. 176). Este aspecto le llevará a Hegel a referirse irónicamente a la frenología propiamente cuando esta concluye, de manera absurda, que el espíritu sería algo así, como un hueso (craneal); así, dicha exterioridad, (como cosa *muerta*), es la realidad exterior e inmediata del espíritu” (p. 205).

Ahora bien, en el aspecto objetivo, la expresión se da en la producción misma que hace el espíritu bien desde la eticidad, la cultura, la moralidad, aspecto que correspondería en este ámbito objetivo al en-sí mismo de la expresión del espíritu. El momento negativo o su parasí estaría en la sección de la religión en donde pasa por su momento natural, espiritual y revelado (que es lo que nos proponemos exponer en el capítulo IV). Finalmente será en el concepto donde la expresión logre su más alta determinación en el concepto que reúne en sí lo subjetivo y lo objetivo en el saber absoluto.

### **3.2 Manifestación, apariencia y Expresión en las Lecciones de Estética**

Es interesante para este estudio contrastar la estructura presente en la *Fenomenología del Espíritu* en lo concerniente a la Religión del

Arte, con las *Lecciones de Estética* (en la edición de 1835 y la revisada en 1842, ambas por Heinrich Gustav Hotho). Allí, el tipo de exposición pasa de ser especulativa (como lo es la *Fenomenología del Espíritu*) a historicista o, si se quiere, “objetiva”<sup>35</sup>, de tal manera que en esta el énfasis recae más en el desenvolvimiento mismo del arte como arte histórico (en sus formas y contenidos), que en la experiencia que la conciencia hace de esta en sí y para sí (que sería la *Fenomenología* propiamente). Se trata de exponer en este inciso, de qué manera asumen características no solo fenomenológicas sino históricas, los conceptos de “apariciencia” (*Schein*), “manifestación” (*Erscheinung*), en relación con la “expresión” (*Ausdruck*), específicamente en la forma del Arte Clásico en las *Lecciones de Estética* de 1835. No obstante, es importante tener en cuenta previamente los estudios recientes como los de la filósofa alemana Annemarie Gethmann-Siefert (2003, 2004), donde ha sacado a luz posiciones diferentes con respecto a la *Estética o Filosofía del Arte* (2003), a partir de otras recopilaciones que hicieran otros discípulos de Hegel como Victor von Kehler o del mismo Hotho en tiempos que precedieron a esta obra de 1835. Esto con el fin de enfocar que el problema de la expresión en el arte no se fundamenta en la “manifestación (sensible)” que asume la idea en sus distintas formas, en tanto ideal, según las *Lecciones de Estética* de 1835, sino que consiste en asumir el ideal como una reconciliación de lo sensible y la idea. Esto es, como una verdadera unidad orgánica en la que contenido y forma, naturaleza y espíritu cobran vida y existencia real en la obra de arte como tal.

Para exponer este punto de vista, nos basaremos en dos textos de la autora alemana, el primero es el texto transcrito y editado por Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler del curso de verano de 1826 dictado por Hegel y recogido bajo el nombre de *Philosophie der Kunst oder Aesthetik* (2004). Y el segundo, *Vorlesung über Philosophie der Kunst* (2003), transcrito también por Gustav Hotho pero esta vez de las lecciones dadas por Hegel en el seminario de verano de 1823 en Berlín. Según la filósofa Gethmann-Siefert, las *Lecciones sobre Estética*, editadas por Hotho en 1835 y, de hecho, la más reconocida entre las demás, presenta un problema no solo de estructura sino de contenido de acuerdo a la propia posición de Hegel en lo que concierne a las anteriores Lecciones

---

35 Objetiva no porque lo subjetivo desaparezca sino porque se enfatiza más en la producción que en la reflexión.

dictadas sobre estética. En aquella, Hotho introduce elementos ajenos a la filosofía hegeliana y remarca una sistematicidad que es extraña a la concepción misma del arte en Hegel. Gethmann-Siefert (2004) señala a propósito sobre los intereses del alumno de Hegel en acomodar más su versión del arte a un cierto dogmatismo dialéctico, que no es el propio de su maestro<sup>36</sup>:

El propio Hegel, por otra parte, ha desarrollado una base sistemática de la estética en la Enciclopedia y en las Lecciones sobre la enciclopedia, que se ofrecieron en alternancia con las Lecciones sobre Estética, pero que obviamente no satisfacían el interés de los alumnos de Hegel. El resultado de la intervención de Hotho es que la estética no solo se expande en términos de contenido, sino también estructuralmente. (p. XIV)

En efecto, Hegel propone, al contrario de una cerrada sistematización en el devenir de las artes, una abierta y libre transformación en ellas que depende de las circunstancias propias de la época y no a una predeterminación dialéctica formalista, es decir, en Hegel prevalece originalmente un tratamiento del arte más de índole fenoménico que de una dialéctica sistemática, que es la intención de Hotho con su transcripción de las citadas *Lecciones*:

En consecuencia, Hegel no adoptó un enfoque sistemático dogmático en sus conferencias. Por el contrario, trató de evitar su “sistema” de estética, que había sido desarrollado en la Enciclopedia, de manera abrupta, es decir, sin una consideración previa de las artes evolucionadas históricamente, para simplemente sobreponer el fenómeno. En otras Lecciones, también, siempre debe dirigir la reflexión sobre el tema, no a la inversa, tener el sistema superior al fenómeno. Sin embargo, la Estética publicada por Hotho en 1835 introduce una visión mecanicista y torpe que busca aproximar la representación

---

<sup>36</sup> *Hegel selbst hat dagegen in der Enzyklopädie sowie in den Vorlesungen zur Enzyklopädie, die im Wechsel mit den Ästhetikvorlesungen gehalten wurden, eine systematische Basis der Ästhetik entwickelt, die aber offensichtlich dem Interesse der Hegelschüler nicht genügte. Hothos Eingriffe führen im Ergebnis dazu, dass die Ästhetik nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell erweitert und verändert wird* (Gethmann-Siefert, 2004, p. XIV).

La traducción es nuestra.

“Hothochesca” de un sistema de la estética a sus reflexiones sobre la filosofía del arte. (Gethmann-Siefert, 2004, p. XXIII)<sup>37</sup>

Uno de los aspectos más problemáticos que presenta las *Lecciones de Estética* de 1835, es que predomina en el arte una suerte de dialéctica rígida, sistemática, en lugar de determinarse por su devenir histórico y epocal, así lo expone Gethmann-Siefert en su capítulo “*Die Ästhetik in Hegel System*”: “El arte tiene sus épocas y pueblos determinados<sup>38</sup>” (Pöggeler, 1977, p. 145). Por ello, precisamente, esta verdad que el arte expresa no es una y la misma a través de la historia, sino que se experimenta en una obra propia de una comunidad determinada. Gethmann-Siefert (2001, p. 215), al respecto aclara que “el arte establece una verdad para una comunidad espiritual en la obra. En cualquier obra de arte se experimenta al hombre mismo en y a partir de su historia<sup>39</sup>”.

Ello implica que en las *Lecciones* editadas en 1836 por Hotho, sea la forma clásica del arte, la que da la medida para determinar las otras formas y por ende, para considerar un “pasado del arte” o “fin del arte”. Concepción que, si bien no es extraña al pensamiento hegeliano, tampoco puede pensarse como algo cerrado o acabado, puesto que, según Gethmann-Siefert, la producción artística puede considerarse como una “obra en progreso” (Hegel, 2003, p. XXII)

Igualmente en las *Lecciones de Estética*, Gethmann-Siefert cuestiona la paternidad de Hegel en la definición del Ideal del arte como “la manifestación sensible de la idea”. El énfasis del ideal en Hegel, según la filósofa alemana, no está en lo sensible propiamente, sino en la existencia y vitalidad que asume la idea por el obrar mismo del espíritu a lo largo de las diferentes épocas y pueblos y que se expresa en la obra de arte misma. Con la interpretación de Hotho, según la cual lo bello ideal sería esta *manifestación* sensible (*sinnliche Erscheinung*), habría

---

37 *Hegel ist demnach in seinen Vorlesungen nicht dogmatisch systematisierend vorgegangen. Er hat im Gegenteil zu vermeiden gesucht, sein in der Enzyklopädie entwickeltes “System” der Ästhetik unvermittelt, das heisst ohne vorherige Berücksichtigung der geschichtlich gewachsenen Künste dem Phänomen einfachhin über zustülpen. Auch in anderen Vorlesungen muss er die Reflexion stets an der Sache orientiert, nicht umgekehrt das System dem Phänomen übergeordnet haben. In der 1835 von Hotho publizierten Ästhetik aber wird eine eher hölzerne [torpe] und mechanisch Ausserungen eingeführt, um dessen Reflexionen zur Philosophie der Kunst der Hothoschen Vorstellung eines Systems der Ästhetik anzunähern (2004, p. XXIII).* Esta traducción como las siguientes, son propias del autor.

38 „Kunst hat ihre bestimmten Epochen und Völker“ (Pöggeler, 1977, p. 145)

39 “Kunst setz Wahrheit für eine geschichtliche Gemeinschaft ins Werk. An einem solchen Kunstwerk erfährt sich der Mensch selbst in und aus seiner Geschichte” (p. 215)

que aclarar que, si bien la obra de arte precisa de una exteriorización sensible, no es tampoco lo que la determina. Al contrario, lo que hace que esta obra sea arte es precisamente que lo sensible sea la *apariencia* misma, es decir, que la esencia de lo sensible (en tanto obra de arte) es la pura apariencia. Lo sensible como apariencia no es una ilusión como lo puede percibir la conciencia en el fenómeno mismo. La obra de arte no es un mero fenómeno que capta el entendimiento con sus categorías; a pesar de que comparten un espacio-tiempo, no es el mismo en ambos casos. En la obra de arte lo sensible (como aquello que meramente aparece en unas coordenadas espacio-temporales a la conciencia) es superado como lo sensible material, para volverse sensible esencial, es más, sensible espiritualizado. Pero no se trata de una espiritualización abstracta de la idea, sino concreta e histórica que aparece en la obra de arte de manera efectiva. Es espíritu encarnado, a través de la obra misma, en una época y en un pueblo determinado. Esta obra no es mero reflejo del espíritu, sino su propia encarnación y actualización. En ella, forma y contenido se hacen unidad, gracias a la idea que, al determinarse y cobrar existencia, se hace presente como un ser-ahí con su propia vitalidad, es decir, como ideal.

La obra de arte y –en general- el “ideal” no es la “manifestación sensible de la idea”. Sino en la apariencia, como la forma espiritualizada de lo sensible, la idea se transmite concreta e históricamente, se convierte en “estética y mitológica”. Hegel determina la obra de arte en el sentido de esta efectividad histórico-concreta. El ideal es “Dasein”, “Existencia”, “vitalidad” de la Idea, es decir, presencia y obra vital de la idea, del Espíritu en diferentes “épocas y pueblos”. (Gethmann-Siefert, 2003, p. XXXVII)<sup>40</sup>

Por ello mismo, en este punto de vista, contrario al propuesto en la *Estética de 1836*, la obra de arte clásica no es baremo ni paradigma

<sup>40</sup> *Das Kunstwerk und –generalisiert- das “Ideal” ist nicht “sinnliches Scheinen der Idee”. Sondern im Schein als der vergeistigten Form des Sinnlichen vermittelt sich die Idee konkret-geschichtlich, wird sie “ästhetisch und mytologisch”. Hegel bestimmt das Kunstwerk im Sinne dieser konkret-geschichtlichen Wirksamkeit. Das Ideal ist “Desein”, “Existenz”, “Lebendigkeit” der Idee, das heisst Präzens un lebendige Wirkung der Idee, des Geistes in verschiedenen “Epochen un Völkern”* (Gethmann-Siefert, p. XXXVII).



para las otras expresiones artísticas pretéritas o futuras. De aquí que lo “bello ideal”, no se puede entender como lo bello griego, sino como aquello en lo que “aparece” lo ideal<sup>41</sup>. O, como lo dice Gethmann-Siefert, “Belleza es la idea a través del lado de la existencia, y en efecto, la contemplada existencia sensible-intuible<sup>42</sup>” (Pöggeler, 1977, p. 141). Es en este sentido que lo expresa Hegel en su *Enciclopedia*: esta unidad de lo intuible<sup>43</sup>.

Ahora bien, el hecho de que es en el Arte clásico donde este ideal se equipara a la belleza misma en tanto es en esta forma donde se alcanza una expresión adecuada de la forma con el contenido, no quiere decir, por ello que las otras formas (el arte simbólico y el arte romántico) estén excluidas de alcanzar el ideal mismo del arte. En ambas formas ocurre una inadecuación, bien porque en la primera se precisa de una figuración que por ser del orden de lo natural no logra adecuarse al contenido de lo divino mismo y por ello recurre a lo sublime, a lo colosal. En cambio, en el Arte romántico al prevalecer lo subjetivo, la interioridad, la figuración no importa para representar el contenido divino, puede ser incluso del orden de lo feo, pues lo divino al encarnarse en la finitud humana, puede manifestarse en su aspecto miserable y repugnante, como es el caso de los Nazarenos

Es decir, la estética proporciona, por un lado, un desarrollo conceptual de la esencia del arte, en cuyo centro se encuentra la determinación del “ideal”, y, por otro lado, la caracterización del desarrollo histórico del arte en la doctrina de las llamadas “formas de arte”. Sobre la base de la sistemática de la Enciclopedia y en contraste con la Estética publicada en 1835, Hegel desarrolla en sus Lecciones un espectro de posibilidades configurativas del arte, que van desde lo bello característico hasta lo feo, de la recepción artística del juego con las bellas formas sobre el

---

41 Y es que para Hegel, lo bello (*schöne*) “viene de aparecer (*scheinen*) bello” (“*Gegen solche Überzeugungen folgert Hegel, dass der Schein, damit das Schöne (denn –wie er betont– schön kommt von scheinen) jenes Mittel der Kunst sei, das sie vom bloss Sinnlichen abhebt*”) (Gethmann-Siefert, 2004, p. XXXVII), dejando de ser la apariencia mera ilusión, para convertirse en el medio por el cual se manifiesta la idea misma (según los apuntes de Kehler de 1826).

42 *Schönheit ist die Idee nach der Seite der Existenz, und zwar der sinnliche-anschauliche Existenz betrachtet.*

43 Texto original del alemán del capítulo de Gethmann-Siefert (Pöggeler, 1977, p. 141): *In der Schönen Gestalt realisiert sich das “identische und concrete Wesen der Natur und des Geistes”.*

disfrute, hasta la reflexión. (Hegel, 2004, p. XXII)<sup>44</sup>

Esta es una de las grandes diferencias que se han resaltado entre las *Lecciones de Estética* de la versión de Hotho de 1835 y las anteriores. Por ello, el profesor Javier Domínguez (2006), resalta que

La revisión de la estética de Hegel llevada a cabo en la actualidad ha vuelto a poner en el primer plano la concepción del ideal como realidad, existencia y vitalidad de la idea, o como la idea en concreción histórica; y ha recuperado además el planteamiento hegeliano de que el arte mismo en sus realidades históricas cambiantes ha sido el ideal en acción, es decir, que tal acontecimiento no ha quedado reducido solamente al arte de la forma clásica de los griegos, que ha sido otra de las persistentes desfiguraciones que ha padecido Hegel. (p. 281)

De esta manera se establece una distancia entre la concepción dogmática del alumno de Hegel que llevó la dialéctica de su maestro a límites que él mismo extrañaría, en tanto que la revisión de los otros apuntes de estas *Lecciones*, llevaría a pensar en una concepción del arte más vital y menos formal que era lo que Hegel mismo criticaba de sus predecesores (Kant, Fichte y Schelling, sobre todo). Esta desfiguración llevaría a pensar que el arte, tal como lo expone Hotho, empezaría y terminaría con los griegos, y con ello lleva a pensar en un “fin del arte” (*das Ende der Kunst*) o “muerte del arte” que no tendría sentido en el aspecto histórico y mucho menos filosófico, pues Hegel repite en varias ocasiones que la filosofía no tiene una función predictiva o profética. El fin del arte, tendría que revisarse a la luz del principio mismo de finitud que lo determina, pero también en su capacidad vital de transformarse y

---

44 *Das heisst, die Ästhetik leistet zum einen eine begriffliche Erschliessung [desarrollo] des Wesens der Kunst, in deren Zentrum die Bestimmung des “Ideals” steht, zum anderen die Charakterisierung der geschichtlichen Entfaltung [despliegue] der Kunst in der Lehre von den sogenannten “Kunstformen”. Auf der Basis der Systematik der Enzyklopädie und in Gegensatz zur 1835 publizierten Ästhetik entwickelt Hegel in seinen Vorlesungen ein Spektrum von Gestaltungsmöglichkeiten der Kunst, das vom Schönen über das Charakteristische bis zum Hässlichen, in der Kunstrezeption vom Spiel mit schönen Formen über den Genuss bis zur reflexion reicht* (2004, XXII)

asumir nuevas figuraciones que permitan incluso configurar la historia, así lo expresa Gethmann-Siefert: “el arte es por eso además (2.) no solo constitutivo para la historia de la experiencia de la verdad; el arte configura la historia” (2001, p. 213)<sup>45</sup>.

Con esta nueva visión de las ediciones de Kehler y Hotho, se desplaza por un lado, el acento de la idea de belleza como “manifestación sensible de la idea”, a ser el ideal lo vital mismo de la apariencia (*Schein*) que permite darle vida y existencia a lo sensible mismo. Y, por otro lado, el hecho de que no es ya lo meramente intuitivo o sensible inmediato lo que constituía el arte, sino que debido a la exigencia de los tiempos modernos, el arte debe fundamentarse ya en lo filosófico para conferirle un significado que es capaz, no solo ya de representar su momento histórico, sino, sobre todo de configurarlo y realizarlo. Es por ello que Domínguez enfatiza sobre la nueva luz que estas ediciones sobre las Lecciones (sobre todo la de Kehler de 1826), le aportan al esclarecimiento de la relación entre la apariencia y lo sensible con respecto a la idea, formulada por Hotho en sus *Lecciones de Estética*, sobre la definición que hace de lo bello artístico como “la *apariencia* sensible de la idea”. Para Domínguez esta formulación tal cual aparece en estas Lecciones induce a una “pérdida drástica”, de tal manera que esta continúa con la concepción jerárquica platonizante donde la apariencia está asociada a la mentira (o al menos a tres grados inferiores con respecto a la idea). Una concepción que “desfigura el auténtico pensamiento de Hegel, y esa ha sido una de las peores inercias que siguen pesando como un lastre sobre la filosofía del arte” (Domínguez, 2006, p. 279). Por su parte, la edición que hace Gethmann-Siefert de la versión de Kehler sobre las *Lecciones*, según Domínguez (2006), replantea esta relación en términos de hacer de lo sensible apariencia, y de la apariencia verdad (p. 279).

Como se ve, el aporte de la filósofa Gethmann-Siefert y del filósofo Domínguez está enfocado hacia una reconsideración de la función de lo sensible en el arte, de tal manera que se ajusta a la concepción hegeliana en tanto se lleva la apariencia al ámbito de lo objetivo, esto es, de la verdad. Se trata de la superación del ámbito subjetivo y meramente sensible del arte, para pasar al ámbito objetivo y real donde el arte contribuye a la formación del espíritu. Esto, en relación con el fin del

<sup>45</sup> „Die Kunst ist darüber hinaus (2.) nicht allein konstitutiv für geschichtliche Wahrheitserfahrung; Kunst gestaltet Geschichte“ (213).

arte, propiamente se traduce en que ya no es el ideal clásico el que determina el arte propiamente, sino que este, en su devenir histórico, se nutre de diferentes formas artísticas ya pasadas.

No es, sin embargo este tema el que se desarrollará en este apartado sino en el capítulo V de esta tesis; por ello solo mencionaremos que, para esta autora, el llamado “fin del arte”, está en relación con su carácter funcional en la cultura histórica de la humanidad, de tal manera que “La función del arte en la historia forma, como lo determina Hegel, el punto de partida de las reflexiones sobre la variación de la significación histórico-cultural, no del criterio del juicio de valor estético” (Hegel, 2003, p. XXXVII)<sup>46</sup>. Este baremo del Arte clásico como criterio de juicio es la distancia que Hegel establece con sus predecesores y por ello habla en la *Introducción a las Lecciones de Estética* sobre un “carácter pasado del arte” (*Vergangenheitscharakter der Kunst*) en los términos que arriba mencionamos.

Igualmente importante es detenernos en el sentido mismo de la expresión típicamente hegeliana con el que caracteriza al arte griego, en cuanto “Religión del Arte” o *Kunstreligion* desde la *Fenomenología del Espíritu*. Se trata con ello del logro de este pueblo de haber encontrado en lo bello, “la expresión adecuada de la representación de los dioses” en la figura humana. Como religión es encontrar en esta figura humana la unión con la divinidad y como arte es encontrar la expresión adecuada de la representación de los dioses en la belleza de la figura humana: “La religión del arte de los griegos constituye el centro sistemático de la estética porque en el mundo antiguo la representación de los dioses encuentra su expresión adecuada en la bella forma humana.” (Hegel, 2003, p. XL)<sup>47</sup>.

En la división de la forma del Arte clásico, en las *Lecciones sobre Estética*, por su parte, encontramos que la representación misma de los dioses está expuesta a una dialéctica que parte de la representación de los animales en su degradación como parte de una mitología ligada

46 „Die Funktion der Kunst in der Geschichte bildet –so wie Hegel sie bestimmt– den Richtwert der Reflexionen auf die Variation solcher geschichtlich-kulturellen Bedeutung, nicht den Maßstab „ästhetischer“ Werturteil“ (p. XXXVII).

47 „Die Kunstreligion der Griechen bildet das systematische Zentrum der Ästhetik, weil in der antiken Welt die Gottesvorstellung in der Schönen menschlichen Gestalt ihren adäquaten Ausdruck findet“ (2003, p. XL)

aún al arte simbólico-oriental, pasando por la lucha entre dioses viejos y nuevos y configurarse en su individualidad. Luego pasa por la consolidación misma del ideal clásico y la individualidad de los dioses hasta su propia disolución en expresiones artísticas que degradan la divinidad a una irrisión de su naturaleza.

La exposición de los contenidos va a variar significativamente teniendo en cuenta la siguiente estructura:

## **II. LA FORMA CLÁSICA DEL ARTE (DIE KLASSISCHE KUNSTFORM).<sup>48</sup>**

### **División**

#### **I. EL PROCESO DE CONFIGURACIÓN DE LA FORMA CLÁSICA DEL ARTE.**

1. La degradación de lo animal. a. El sacrificio de animales. b. Las cacerías. c. Las metamorfosis.

2. La lucha de los antiguos y de los nuevos dioses. a. Los oráculos. b. Los antiguos dioses a diferencia de los nuevos. c. La victoria sobre los antiguos dioses.

3. Conservación positiva de los momentos puestos negativamente. a. Los misterios. b. Conservación de los antiguos dioses en la representación artística. c. Base natural de los nuevos dioses.

#### **II. EL IDEAL DE LA FORMA CLÁSICA DEL ARTE.**

1. El ideal del arte clásico en general. a. El ideal como surgido de la libre creación artística. b. Los nuevos dioses del ideal clásico. c. La forma de representación exterior.

2. El círculo de los dioses especiales. a. Pluralidad de individuos divinos. b. Falta de articulación sistemática. c. Carácter fundamental del círculo de dioses.

---

48 Títulos según la traducción al alemán de Raúl Gabás del volumen II de las Lecciones de Estética (Hegel).

3. La individualidad particular de los dioses. a. Materia para la individuación. b. Conservación de la base moral. c. Progreso hacia la gracia y el encanto.

### III. LA DISOLUCIÓN DE LA FORMA DEL ARTE CLÁSICO.

1. El destino.

2. Disolución de los dioses por su antropomorfismo. a. Falta de subjetividad interna. b. La transición a lo cristiano es por primera vez el objeto del arte nuevo. c. Disolución del arte clásico en su propio ámbito.

3. La sátira. a. Diferencia entre la disolución del arte clásico y la disolución del arte simbólico. b. La sátira. c. El mundo romano como suelo de la sátira.

Como puede notarse en sus tres grandes divisiones (El proceso de configuración de la forma clásica del arte, El ideal de la forma clásica del arte y La disolución de la forma del arte clásico), el objeto de estudio es tratado de manera orgánica, es decir, como un ser vivo en el que se expone el proceso de gestación, desarrollo y “muerte” de la forma clásica.

La diferencia entre una estructura (la de la *Fenomenología*) y otra (la de la *Estética*) radica en la mirada que el observador tiene con respecto a la obra como proceso de su aparición objetiva ante el sujeto que es el caso de la última, y la que el observador tiene con respecto a la experiencia de la conciencia en sí y para sí ante el fenómeno mismo del arte (como sucede en la primera, la *Fenomenología*). El proceso como tal es diferente desde la óptica que se mire: para la conciencia, la representación que hace de la Religión del Arte, es el proceso por el cual el fenómeno del Arte llega a la conciencia como *representación* (*Vorstellung*); en tanto para captar el proceso de aparición, desarrollo y muerte de la obra misma en su forma clásica, en su realidad objetiva, se habla más bien de *presentación*<sup>49</sup> como *Dar-stellung*.

---

<sup>49</sup> La diferencia entre *representación* como *Vor-stellung* y *presentación* como *Dar-stellung*, corresponde a momentos diferentes: en el primero se hace la presentación en sí y para sí; en el segundo se hace solamente en sí.

Ahora bien, ¿dónde cabe la *Expresión (Ausdruck)* en ambos procesos?, ¿desconoció Hegel el papel de la Expresión en el elemento del arte, al contrario de lo que Croce desarrolla en su *Estética*<sup>50</sup>?

En el caso de la Religión del Arte en la *Fenomenología*, el concepto de *expresión* no se tematiza debido a que el proceso de la conciencia concierne más a la presentación (*Darstellung*) y a la representación (*Vorstellung*) que la conciencia realiza para-sí con respecto a la obra de arte. Es decir, se trata aquí de la experiencia que hace la conciencia en su desarrollo espiritual en el que se ha llegado a la autoconciencia por medio de su hacer artístico, superando su dependencia con la naturaleza en la figura anterior del artesano en la Religión natural. Sin embargo, consideramos el hecho de que el no hablar explícitamente de ello, no implica una ausencia u olvido sino un presupuesto<sup>51</sup>.

La expresión en Hegel, sin embargo, comporta también, y sobre todo, su aspecto negativo, en tanto es una mediación. No es como lo propone Croce o incluso idealistas como Schelling quienes sostienen que el arte tiene su principio en lo inmediato de la intuición. La obra, que el individuo en general realiza, en tanto la expresión de *ese* individuo, no es más que el resultado de un proceso dialéctico en el que se pone en juego no solo el interior del hombre sino también su exterior como un puro aparecer.

50 Benedetto CROCE (1969) en su libro, *Estética como Ciencia de la Expresión y Lingüística General*, fundamenta su teoría estética a partir de la expresión en tanto idéntica a la intuición: “toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión (...) La actividad intuitiva tanto intuye cuanto expresa” (p. 92).

51 Este presupuesto se puede encontrar en el apartado de la Razón Observante, de la *Fenomenología*. Es en el numeral “3. La ley de la individualidad”, donde se puede vislumbrar el hecho de que la Expresión como tal tiene su origen en el individuo. En él opera la dialéctica de lo externo y lo interno, de la exterioridad propia de sus órganos y la interioridad de su *psiqué*. En dicha dialéctica es donde se manifiesta el carácter mediático de la expresión. Mejor dicho: la expresión es la que pone en unidad lo interior y lo exterior y lo ofrece luego como “cosa” a la razón. La expresión es, pues, no solo fenómeno en cuanto tal, sino, en tanto obra, es la “cosa misma” (*die Sache selbst*), producción real del individuo. Al respecto el ilustre comentarista de la *Fenomenología* de Hegel, Jean Hyppolite (1998), resalta que “*la obra es la expresión auténtica de la individualidad real en sí y para sí misma*” (p. 275), obra (tomada en su sentido amplio) con la cual la individualidad se determina en su modo de ser, es decir, lo que aparece en la obra es expresión de lo que somos, de ahí que el paso importante que se da es el paso de la abstracción de la individualidad a la objetivación misma del individuo por la determinación del obrar: “*Así, pues, es solo en la obra –la obra abandonada por la operación que la lleva al ser- donde la naturaleza originaria del individuo se expresa en relación con la conciencia, que es la conciencia misma del individuo; se expresa como una cualidad determinada, es la obra que condensa en ella toda la dialéctica de la operación, y debemos preguntarnos cómo la individualidad real en sí y para sí misma va a poder preservar en ella su concepto. Toda obra al ser expresión de una individualidad, es algo positivo*” (Hyppolite, 1998, p. 275).

Es el caso de la *Estética* en el que este aparecer ya ha sido mediado. La materia que lo conforma se ha transformado de su apariencia primera o natural a una apariencia segunda o espiritual. Es aquí donde entra a jugar el papel de la expresión en las *formas del arte*, que ofrecen las posibilidades figurativas de lo Absoluto y determina el modo de aparecer propio de la época y la cultura determinada; “Las formas del arte estructuran el mundo de las artes al preguntar cuál de las artes en una época y cultura particulares y que habla de las posibilidades dadas del Absoluto (Divino), llevan a la expresión de manera integral”<sup>52</sup>

Es claro que la expresión (*Ausdruck*), en el terreno de las formas artísticas es la que permite identificar la esencia en la que un arte determinado asume aquellas “posibilidades figurativas dadas de lo Absoluto”. Dichas posibilidades (que son infinitas) solo pueden manifestarse de acuerdo a unas condiciones epocales y culturales determinadas. Por ejemplo: en el arte clásico la pintura perspectivista del renacimiento era impensable, no porque no hubiese la suficiente capacidad de comprender la perspectiva como tal, a nivel empírico o conceptual, sino que era imposible porque no le era necesaria a la expresión del pueblo griego la ilusión de representar la lejanía o cercanía (de manera proporcional). Por el contrario, la necesidad del arte clásico se expresaba más adecuadamente en la escultura, donde la figura humana correspondía con el contenido divino y con la substancia ética del estado. En el logro de la representación de la figura humana por los griegos, encontramos una intuición inmediata de la autoconciencia del espíritu. No es aún autoconciencia absoluta, pero sí su principio en tanto es por ella que el hombre toma conciencia de sí de manera exterior, sensible; todavía no está el principio interior, subjetivo que trae el Arte romántico (al menos no esta subjetividad que es en-sí y para sí).

Sin embargo, su gran ventaja con respecto al orden natural que regía al Arte simbólico (al tener que echar mano de figuras animales o vegetales para representar el contenido divino) o al Arte romántico (en el que prima la interioridad subjetiva y en el que se tiende a desprender y negar cada vez más el soporte sensible de su representación), es que

<sup>52</sup> *Die Kunstformen strukturieren die Welt der Künste unter der Frage, welche der Künste in einer bestimmten Epoche und Kultur und sprechend den gegebenen Gestaltungsmöglichkeiten des Absolute (Göttliche) umfassend zum Ausdruck bringt* (Hegel, 2003, p. XLI)



en el Arte clásico encontramos la expresión adecuada (correspondencia entre forma y contenido) del espíritu como arte bello que no es meramente externo. Este último contiene todo el trabajo del espíritu que se manifiesta no solo en los mitos que acercan los dioses a los caracteres humanos, sino en la substancia ética donde los hombres se acercan a los dioses como comunidad libre. De ahí que el arte sea también arte libre, liberado de la contingencia natural, se eleva a lo infinito del espíritu, por eso en el *Sistema* comparte lugar común con la religión y la filosofía.

Ahora bien, en esta su libertad solo el arte bello es arte verdadero y cumple así su tarea *suprema* cuando es colocada en la misma esfera común con la religión y la filosofía, y es únicamente una manera de expresar lo divino (*Göttliche*) y llevar a la conciencia los más profundos intereses del hombre, las verdades más comprensibles del espíritu (Hegel, 1983 (I), p. 47)

¿Pero cuál sería la relación de la expresión con respecto al contenido?, ¿y a la obra como tal? Esta relación la encontramos en la segunda parte de *Estética II*, “La Idea de lo Bello Artístico o lo Ideal”. Allí encontramos una suerte de silogismo entre el contenido (el significado) como lo simple o abstracto; por otro lado la expresión (o apariencia) como su realización, lo determinante y, finalmente, la obra de arte misma que es lo concreto (Hegel, 1983, p. 26): “en la obra de arte no está presente sino lo que tiene relación esencial con el contenido y lo *expresa*<sup>53</sup>” (p. 27). La expresión está en el segundo término como aquello que representa la negación del contenido, en tanto aquella niega la universalidad de la substancia divina que es el significado, para configurarla en una forma determinada, que, en este caso sería el arte clásico. Esto es, la expresión saca a la luz la esencia del contenido de la substancia que es netamente espiritual, es decir, interna, y la exterioriza en el acto que lleva a la síntesis de la obra de arte. No en vano, Hegel en estas *Lecciones* asocia la expresión a la apariencia, pues como ya arriba hemos mencionado, la esencia es la apariencia de la substancia<sup>54</sup>, más aún, es su actividad, su vida misma. De aquí que el ideal, como vimos arriba, se defina como existencia, *Da-sein*, vitalidad en el sentido en que en el ideal la idea se encarna como obra de arte.

---

53 La cursiva es nuestra.

54 Ver pie de página No.31

En una palabra, el arte tiene la determinación de aprehender y *expresar*<sup>55</sup> como verdadera la existencia en su *apariencia*, es decir, en su adecuación al contenido ajustado a sí mismo, existente en sí y para sí. La verdad del arte no puede tampoco ser simple exactitud, a la que se reduce la sedicente imitación de la naturaleza, sino que lo externo debe coincidir con lo interno, que concuerda en sí mismo, y puede, por tanto, revelarse como sí mismo en lo externo. ( Hegel, 1983 (II), p. 106)

La obra de arte está llamada pues, por medio de la expresión, a realizar esta coincidencia de lo externo con lo interno, pero de tal manera que no solo concuerda en sí mismo, sino que se “revele” como sí mismo. Esta es, entonces, la “verdad del arte”. La importancia de esta cita y esta paráfrasis radica en el salto cualitativo que da Hegel con respecto a la tradición estética en la que primaba la explicación del arte como imitación de la naturaleza sobre la expresión espiritual. Es decir, ya no es la naturaleza la que se expresa en la obra (más exactamente: ya no es la obra la que *imita* la naturaleza), sino que es el espíritu que se encarna en la obra misma y se revela a sí misma en tanto otro de sí. Esto es, el espíritu se expresa de manera adecuada con la figura humana que es donde coincide lo externo y lo interno; en la figura humana se expresa este sí mismo con el sí mismo del espíritu, de tal manera que no es contingente sino necesaria esta concordancia. El espíritu está como en casa con la figura humana, pues comparten su sí mismo: ...”y la expresión de lo espiritual es lo esencial en la figura humana” (Hegel, 1983 (II), p. 118). Pero se entiende que no es solo la figura en tanto su mera corporeidad (que en todo caso es su principio), sino lo que comporta el ser humano en su esencialidad. El asunto es que en los griegos la figura humana (exterior) coincide con el interior de su existencia, de su *Da-sein*: es la figura humana ética y religiosa a la vez, es decir, la figura humana idealizada, en la que se presenta como síntesis de la idea y su existencia, su vitalidad.

Lo natural no puede en esta esfera ser usado en el sentido propio de la palabra, pues como forma externa del espíritu no vale solo por eso, porque es inmediatamente como lo viviente animal, la naturaleza agreste, etc., sino que aparece aquí según su determinación, en cuanto es el *espíritu* que *se* encarna, solo

---

55 Las cursivas son nuestras.

como expresión de lo espiritual y por tanto ya como idealizado. (Hegel, 1983 (II), p. 122)

Es en el tercer capítulo: *lo Bello Artístico o Ideal*, donde se evidencia esta relación entre el concepto de vida y el concepto de espíritu que es lo que conforma el ideal del arte. Retomando lo dicho por Gethmann-Siefert, en lo que se refiere a que la idealidad del arte no reside en la manifestación sensible de la idea como nos lo da a entender Hotho (en su publicación de 1835), sino en que lo sensible adquiere el estatuto de *apariencia*, esto es, de esencia misma de lo allí expresado. No es lo sensible una exterioridad que simplemente refleja lo interior de la obra (que es el propio espíritu que allí se encarna); no, sino que en lo sensible aparece la idea, como obra de arte. No obstante, su aparecer no es meramente que la idea allí haya encarnado, sino que en lo sensible de la obra es la materia viviente del arte y su expresión es su ideal mismo: “Esta vida concreta constituye la materia viviente del arte y lo ideal es su representación y expresión”<sup>56</sup> (Hegel, 1983 (II), p. 133). La expresión, viene a ser, en este contexto, el ideal mismo del arte pues es en la obra donde “aparece” la verdad de su idea vital.

Ahora bien, en la *Fenomenología* la expresión si bien aparece de manera inmediata en la sección de la Razón, solo será en la sección de la Religión donde se logra realmente la unidad expresiva, primero como objeto, luego como sujeto autoconsciente en la Religión del arte.

---

56 Particularmente esta cita (como las anteriores) son tomadas de la versión de la Estética que hace Alfredo Llanos de las *Lecciones sobre Estética*, la edición revisada por Hotho en 1842. No obstante, la crítica que se le hace a su mal afamado amaño de forzar la idea de su maestro a la propia, encontramos excepciones como estos pasajes donde el énfasis se coloca, efectivamente en el carácter vital del arte. Según Hotho, la verdad no se manifiesta por lo sensible, sino por la idea; pero esto sería desconocer que lo sensible (que se presenta ante el entendimiento como *siempre* contingente), en el arte, se convierte en lo esencial del mismo en tanto es como aparece la verdad.



**4**

**CAPÍTULO  
CUATRO**



## 4. La dialéctica de la expresión en la religión del arte

Partimos sin más de la *Religión del Arte*<sup>57</sup> que se distingue de la Religión natural en cuanto en aquella ha superado el artista su condición de artesano y de la que ha abandonado lo simbólico y sublime. Esta partida es un paso para adentrarse en la lucha por alcanzar la manifestación sensible y equilibrada del arte bello o absoluto que iniciará en una presentación (*Darstellung*) objetiva tridimensional. Sin embargo, esta presentación aún está muy ligada a lo natural (en este caso la escultura), privada aún de la palabra, pero que luego tendrá esta su lugar inmediato en la comunidad ética en el himno y el culto a través de las plegarias y abluciones propias de los sacrificios. Luego, en la obra de arte viviente, es el cuerpo el que padece y goza, a la vez con los misterios y en los que se da lugar a aquella noche de la substancia, en el sentido en que la divinidad hace desaparecer en el misterio al individuo mismo que es por ella poseído. Finalmente en la obra de arte espiritual, tiene lugar la certeza de sí mismo en ese proceso en el que el lenguaje va de la pura indiferencia y abstracción de la acción ética a aquella en la que se encarna en un héroe que se divide entre dos potencias y actúa a partir de su propia decisión, así lo separe de la substancia

misma y lo lleve a su propia ruina y soledad como ocurre en la acción trágica. Finalmente, con la comedia, el individuo logra, sí, la certeza de sí mismo como esencia, pero a costa de haber despoblado el cielo de los dioses y de elevar las duras palabras de “Dios ha muerto” (Hegel, 1985, p. 435) Aquí la substancia, al igual que el propio individuo, es puesta en ridículo.

#### 4.1 La obra de arte abstracta

De manera particular, Hegel retoma en este primer momento la experiencia inicial de la conciencia con el ser allí de lo singular, en tanto cosa (*Ding*). Sin embargo, el recorrido hecho ya por el espíritu a través de los anteriores momentos, apunta a un momento superado y perfeccionado por el espíritu que, si bien retoma lo más básico de la conciencia como certeza sensible, se mueve en cambio hacia la autoconciencia. Asimismo. Su expresión ya no se da como un yo apetente, sino a través de la obra singular, que es creación de sus manos y lo transforma en obra de arte que se resiste a la mera objetivación y, por el contrario, aspira a cobrar vida por sí misma. En efecto, la obra de arte abstracta comienza como cosa (*Ding*) pero llega a cobrar vida en el propio culto, a través del lenguaje devoto o del oráculo que habla la lengua del dios.

Se comienza con la imagen de los dioses que remite a la escultura; luego este singular que de la piedra se hace figura humana, se fluidifica en lenguaje del dios que se hace autoconsciente de sí mismo a través de las piadosas palabras que hablan su lenguaje; para finalmente unir ambos medios expresivos en el culto que los reúne a ambos, pero en un cuerpo viviente que retoma los misterios del pan y del vino del culto de Ceres.

##### 4.1.1 La imagen de los dioses.

En este primer momento el espíritu artístico se presenta como figura, por un lado, y como *consciencia activa* por otro, situación que le permite haber ya superado su *ser allí* en tanto *cosa*, y que se mostraba como un mero ser allí espacio-temporal. Es decir, ya ha superado su condición de mero objeto (*Gegenstand*) y que se presenta ante nosotros



con otra determinación más que ser algo o como una cosa sensible a la que solo cabe señalar o indicar. Así, es más que un *esto*, pues no puede verse como un mero útil o utensilio o un objeto inerte que se nos pone en frente, sino que, siendo aún inorgánico, conformado por la “piedra negra”, la escultura se ilumina con la obra de un sujeto autoconsciente, un producto de la conciencia (se trata de una obra espiritual y no ya natural), inmersa en la substancia ética. También el espíritu ha sabido dar un paso más allá del panteísmo, de la percepción de las múltiples divinidades que aparecen como cualidades de una misma substancia que, si bien adquieren su propia determinabilidad, también se compenetran entre sí; es lo que Hegel (1985) en la *Religión Natural* nombraba como la *percepción espiritual* misma (p. 404). Así, la representación aquietada de la planta por una parte, y por otra de la inquietud hostil del animal, que en las religiones orientales se mezclaba con el pensamiento, convirtiéndose en guerras interminables nacidas de los odios que estas diferencias causaban, da lugar a un trabajo que el artesano recoge de la quietud positiva del vegetal y de la agresividad negativa del animal en un obrar superior espiritualmente a estos “espíritus animales que no hacen más que desgarrarse entre sí” (Hegel, 1985, p. 404). El espíritu artístico ha logrado despojar a su obra de la figura animal con la que se mezclaba antes. Ahora el dios que mora en el interior y es penetrada su morada por la conciencia, es la piedra negra, no ya la planta o el animal que lo simbolizaba y se erguía inconmensurable. El asunto aquí es que tanto los elementos de la naturaleza como de la animalidad son ahora un mero ropaje que los dioses solo poseen como vestigios de tiempos remotos en los que imperaba el caos y la rebelión de fuerzas titánicas que querían avasallar la vida ética y autoconsciente de los dioses civilizadores. Ya ahora se trata de que los dioses se manifiestan frente a la comunidad como “diáfanos espíritus morales de los pueblos autoconscientes” (1985, p. 411). No obstante, permanece aún en ellos una suerte de eco o de “oscura resonancia” o de un “oscuro recuerdo” de aquellas fuerzas que doblegaban y atemorizaban los pueblos. Ha sido el pensamiento el que ha transfigurado estas fuerzas oscuras de la naturaleza y las ha unido a la vida consciente del pueblo libre.

La *figura*, obra del espíritu artístico, reúne ahora en la quieta individualidad del dios, la inquieta e infinita singularización del pueblo con su múltiple obrar y su autoconsciencia que es actividad pura (Hegel,

1985). Es decir, en esta *figura mora* no solo el dios inmutable, esencial, sino también el pueblo en su actividad contingente y dispersa.

En la figura simple se contraponen la *esencia* quieta (de los dioses), por una parte, y la de la autoconsciencia como *actividad pura*, por otra. El artista, por su parte, viene a ser un médium, entre la divinidad (como esencia) y la substancia (ética) la cual entrega totalmente a su obra (1985, p. 411); ello implica que en su obra la individualidad del artista no se hace allí realidad y por ello, para hacer de la obra una perfección y elevarla a un puro obrar, el artista se “enajena” y “desencarna”. Esto se entiende a partir de la concepción de *poiesis* para los griegos, la cual es asumida por Platón (Platón, 534c) en el *Ion* como una posesión total de la musa que impone no solo la forma sino el contenido de la obra. Para el artista la obra, fruto de sus manos, es aún extraña pues no se ve reflejado directamente en ella. La obra todavía no posee vida en sí, no la encarna todavía la autoconsciencia del artista, el cual, desinteresadamente, le atribuye (la vida<sup>59</sup>) de su obra a aquella otra autoconsciencia que se asume es la divinidad misma, y que viene siendo la del propio concepto del espíritu que se mantiene en pie puesto que “no puede prescindir de ser consciente” (Hegel, 1985, p. 412). El artista, no obstante, es quien actúa con su sí mismo o “actividad autoconsciente” en la producción de la obra, en tanto a esta le pertenece el ser cosa habitada por la divinidad. Así debe entenderse en este nivel la *obra animada* (*beseelte Werk*): no por el *concepto existente* (el del artista que ha hecho la obra), sino por el *concepto del espíritu* (que es autoconsciente); es decir, la obra tiene vida no por obra del artista, sino porque en ella mora la divinidad y se hace presente en ella. Este concepto es el que se impone en lugar del primero y es el que mantiene estos dos lados, el del obrar y el del ser cosa, como determinaciones abstractas.

Así, pues, el artista no se reconoce de manera inmediata en la obra, esto es, no la encuentra igual a sí: “experimenta en su obra el *no haber creado una esencia igual a la de él*” (Hegel, 1985, p. 412); más el pueblo, por su parte, se pone *por debajo* de la obra y no deja de honrarla y admirarse de la esencia que habita la obra. El pueblo parece, más bien, verse en ella reflejado y los tributos y ofrendas que le hacen a la obra, es más bien al espíritu del pueblo que la ha animado. Pero, de otra parte, el artista intuye que esa obra es elaboración de sus manos y que por tanto es él su señor y ella es parte de su dominio y está por encima

de estas mismas ofrendas y de los discursos que le ofrece la admirada muchedumbre. Pero en este momento, obra y artista se encuentran separados, el obrar de este y el ser cosa de aquella son determinaciones abstractas dadas por el concepto que se les contraponen.

No deja de ser particularmente enigmático el que Hegel no hable aún del “arte bello”, y que no sea precisamente esta determinación la que sea la motivadora de la honra que le tributa la muchedumbre a la obra, sino a lo que él llama su esencia, esto es, a la divinidad que en la escultura misma habita. Pero podemos aventurar la relación entre esta esencia y lo bello mismo de la obra; el asunto es que lo bello no puede ser más que aquel concepto espiritual (que es la verdad como contenido de la obra) que todavía no ha retornado a la unidad con la autoconsciencia que lo realiza. Vemos, en todo caso, que la situación del artista no deja de ser una relación social de subordinación y que, incluso, la muchedumbre no lo vea sino todavía como un mero artesano que no es el responsable efectivo de la obra; tal es la idea de inspiración en Platón, en su *Ion*, al que le niega al individuo cualquier iniciativa en la poesía.

La obra de arte parte de la abstracción, esto es, de la *presentación* (*Darstellung*) simple que solo permite manifestar la esencia, y esta esencia es la manifestación (*Schein*) inmediata de la verdad; es el aspecto escueto de los rasgos humanos de la obra que prescinde de la contingencia y singularidad del artista. Es abstracto no tanto por ser *verdad objetiva*, como diría Hyppolite, sino, precisamente, por ser universal. La estatua del dios recoge la esencia de su ser divino que coincide con los rasgos universales de la figura humana, aquellos que resaltan el aspecto espiritual de ellos y lo natural solo está ahí para identificarlos: “el águila de Zeus y la lechuza de Minerva” (Hyppolite, 1998, p. 497), pero también con los elementos de la naturaleza: el agua con Poseidón, el aire con Hermes, la luz con Apolo, etc. Más bien, la abstracción es en Hegel la separación donde tiene lugar una unidad compleja (Siep, 2015). En efecto, vemos en la estatua una unidad pero todavía inorgánica, el obrar y el ser cosa permanecen separados; por ello la vida en ella es aparente (porque es animada), todavía el lenguaje no insufla en ella ese hálito que permitirá una relación más íntima con el dios.

#### 4.1.2 El himno.

Al momento de la abstracción le sigue el de la negación o determinación. En este sentido entramos con el himno al ámbito del lenguaje y este se refiere a la manifestación de la vida interior que acontece en la dimensión humana. Si en la imagen de los dioses, las estatuas que *presentaban* al dios, manifestaban su esencia pura y omitían la individualidad del artista que la producía. En el himno, por su parte, se manifiesta ante todo la interioridad del mismo, su mundo interior en elevación devota hacia la divinidad. Esta vendría a ser una dirección ascendente, que se manifiesta como una diáfana plegaria; con el oráculo, en cambio, es una dirección descendente en el que el dios se comunica al hombre en sentencias breves, pero que contienen una verdad sublime, no obstante la trivialidad con que se le manifiesta a la autoconsciencia. En ambos casos se trata de un lenguaje que se manifiesta no solo a partir de una autoconsciencia singular, sino que se “contagia” a la comunidad en general y logra ser universal al “ser escuchada” (Hegel, 1985, p. 413) por la propia divinidad que entiende su clamor.

El himno es también un obrar de todos, pues en todos el lenguaje es cercano, íntimo y tiene en él su ser allí. La comunidad que entona el himno participa de un sentir común que es esa “corriente espiritual” en el que se reúnen los singulares cada uno con su ser para sí y su ser para otro. Tal es el contagio del que participan los muchos sí mismos en una misma comunión con el dios que tiene como elemento de su figura el lenguaje y así deja de ser aquello que se presentaba como mera cosa. El himno es pues el medio con el que la comunidad eleva su pensamiento devoto a la divinidad. En efecto, Siep (2015) resalta del himno que “La veneración del dios en el himno es una primera forma de la presencia de lo divino en la comunidad, una unidad de hacer y de ser, de yo y nosotros” (p. 228). Este tipo de expresión comunitaria lo considera Hyppolite (1998) como un lenguaje más puro que el oracular, debido a que este “expresa solo la contingencia de una situación y lo arbitrario de una decisión, necesaria como decisión, pero no como contenido” (p. 498).

Por el contrario, con el oráculo se trata de una comunicación en la que de una forma simple (aparentemente) advierte este directamente la

necesidad o lo útil para cada caso particular, pero a partir de un lenguaje que procede de una autoconsciencia extraña. Este lenguaje oracular participa de lo natural y de lo espiritual conjuntamente; contiene elementos importantes del juicio racional (autoconsciente) y elementos del azar y “del destino inconcebible” (Siep, 2015, p. 228). También, se puede encontrar este “lenguaje” en ciertas prácticas de escudriñar las entrañas de los pájaros, o la observación de los árboles, o de la tierra, entre otras; de tal manera que lo que es irracional y extraño puede también determinar aquello que a cada cual pueda responder según su necesidad o utilidad. No obstante, dicho lenguaje, que aparece extraño para la autoconsciencia, se hace cercano en la medida en que este singular pone lo contingente como el interés de su saber esencial (Hegel, 1985) y no deja de ser “útil” a la comunidad (ética) a la que incluso le permite tomar decisiones políticas esenciales para el propio estado (Siep, 2015). Además, se puede encontrar este “lenguaje” en ciertas prácticas de escudriñar las entrañas de los pájaros, o la observación de los árboles, o de la tierra, entre otras; de tal manera que lo que es irracional y extraño puede también determinar aquello que a cada cual pueda responder según su necesidad o utilidad.

#### **4.1.3 El culto.**

Hegel define el culto como una acción real, esto es, una acción del espíritu y para el espíritu. Como acción nos encontramos entre dos actores: la inquieta autoconsciencia y la quieta figura divina. Ambas actúan recíprocamente, pero, sobre todo, es el alma la que, a través de ciertos rituales como las abluciones, busca depurarse, purificarse y alcanzar así el elemento divino.

Es por medio de este culto como el alma se eleva hacia lo esencial, significado en lo divino, a través de un proceso de auto-negación que es, en última instancia, el acceso a la cultura. Esta auto-negación es el auto-sacrificio que el alma debe hacer de sí misma para abrirse a lo universal, a lo otro que reclama un reconocimiento a nivel de ofrendas vivas. La renuncia a la que está dispuesta el alma del iniciado en los misterios es a su propia naturaleza, a su sí mismo, en aras de elevarse a la naturaleza divina

Una parte, ciertamente, de este culto lo constituyen los himnos, pero la otra parte es el sacrificio que se hace de los frutos que se comen y donde el dios también se ofrece como sacrificio, pero en la medida en que el animal (sacrificial) es solo el signo (*Zeichen*) del dios. Todavía no es el que corresponde a la del pan y el vino transformado en el cuerpo y la sangre en la *Religión Revelada*, sino los que corresponden a Baco y Ceres como divinidades propiciadoras de los frutos de la tierra. Ya en la *Certeza Sensible* (de la *Fenomenología*), Hegel (1985) se refería irónicamente a la “verdad” de las cosas sensibles en relación con el iniciado en estos misterios eleusinos que sabe que son vanas:

A este respecto, cabe decir a quienes afirman aquella verdad y certeza de la realidad de los objetos sensibles que debieran volver a la escuela más elemental de la sabiduría, es decir, a los antiguos misterios eleusinos de Ceres y Baco, para que empezaran por aprender el misterio del pan y del vino, pues el iniciado en estos misterios no solo se elevaba a la duda acerca del ser de las cosas sensibles, sino a la desesperación de él, ya que, por una parte, consumaba en ellas su aniquilación, mientras que, por otra parte, las veía aniquilarse a ellas mismas. Tampoco los animales se hayan excluidos de esta sabiduría, sino que, por el contrario, se muestran muy profundamente iniciados en ella, pues no se detienen ante las cosas sensibles como si fuesen cosas en sí, sino que, desesperando de esta realidad y en la plena certeza de su nulidad, se apoderan de ellas sin más y las devoran; y toda la naturaleza celebra, como ellos, estos misterios revelados, que enseñan cuál es la verdad de las cosas sensibles. (p. 69) Se trata entonces de un mutuo sacrificio en el que ambos acceden a lo otro de sí, en aras a reconocerse mutuamente, inicialmente en los misterios *secretos* donde la acción aún permanecía irreal, esto es, meramente representada. Pero como una acción irreal es contradictoria, entonces ambos actores entran en acción a través del sacrificio mutuo, al despojarse de su posesión, de su particularidad: “con el sacrificio el hombre renuncia a su particularidad y, a la inversa, la esencia objetiva desaparece por la misma razón” (Hyppolite, 1998), p. 499). Así también, por un lado, el que sacrifica cede al goce de lo sacrificado, se entrega a él y lo retiene para sí; así como también, por otro lado, el sacrificado espera ser recompensado por la divinidad y así hacer suya esta esencia y gozar “de su propia riqueza y magnificencia” (p. 417).

A nivel de expresión, el espíritu ha superado el aspecto natural con el que se simbolizaba en el mundo oriental a la divinidad, no logrando adecuar la figura de la planta o del animal al contenido de aquella. Ahora, en el mundo griego, con la figura humana, el espíritu alcanza su objetividad a través de la imagen de los dioses en la escultura, y logra con ello hacer cercano el panteón divino a su propia naturaleza, inicialmente en una figura objetiva. Luego, como expresión de la subjetividad del pueblo ético, el himno y el oráculo permiten poner en comunión a esta comunidad con la divinidad misma, a partir del lenguaje que fluye del interior como plegaria y que concluye con la acción real del sacrificio mutuo, en donde víctima y victimario se purgan para alcanzar el goce mismo que promete la renuncia a su propia posesión o propiedad. De aquí que el culto ofrezca la conjunción de lo exterior, de un *esto*, con lo interior de una conciencia. Así, el dios toma la iniciativa del acto de tomar posesión de un ser viviente (pueblo o individuo), de su sí mismo para luego ser habitado por su divinidad. El espíritu necesita de un vehículo que perfeccione cada vez más la expresión de su esencia y por ello no le ha bastado ni la roca negra que es su imagen, ni el lenguaje del himno o del oráculo que transmite su voz; pero tampoco es suficiente la comunidad entera que se une en su alabanza y le ofrece sacrificios de animales y productos elaborados por ellos mismos. Es necesario un cuerpo vivo en el que el movimiento sea su propia obra (de arte).

#### 4.2 La obra de arte viviente

La esencia universal precisa de expresarse bajo una forma cada vez más singular pero también más enriquecida y por ello en el culto debe valerse de los frutos de la tierra y su fermentación; luego con lo femenino (la portadora y cuidadora de vida) se encarna en la figura de una ménade (inconsciente), hasta alcanzar la figura del ser humano consciente de su bella corporeidad. Se realiza así toda una metamorfosis en la que se consume la unidad de lo divino y lo humano; figura esta última en la que la divinidad se solaza y se satisface como lo que ella es, como la esencia universal y potencia dominadora (Hegel, 1985) que precisa de la singularidad para manifestarse efectivamente. No es todavía “el verbo hecho carne” de la cristiandad, pues a aquella le falta alcanzar el llegar a ser esencia absoluta, esto es, verdad sabida o verdad que se sabe a sí misma (p. 418). No se trata aún de este tipo de

encarnación, sino de la obra de un dios que toma posesión de un ser vivo. Dicha posesión se realiza en la pura exterioridad y es, además, de carácter eventual, correspondiendo a los ciclos de las estaciones en las que suele manifestarse el dios o la diosa (Baco-Ceres); o también con los ciclos de las olimpiadas donde los atletas aparecen como dioses a quienes exalta la multitud y los poetas como Píndaro, pues reflejan el poder y la belleza de aquellos en su cuerpo.

En efecto, es en el culto donde la autoconsciencia se satisface en la esencia y donde el dios “se instala en ella como su morada” (Hegel, 1985, p. 418). Pero no se trata de la morada del artista en la que aún no se reconoce en unión con la esencia, se trata más bien, de los iniciados en los misterios eleusinos o en los de Ceres y Baco. Es en la noche de las bacantes donde se desencadena todo este movimiento que es un retorno a lo intuitivo y es el *pathos* que alberga tanto el amanecer como el ocaso. Esto es, el goce mismo del misterio que se revela (la esencia luminosa aureal) en la esencia del dios que se ofrece para el total consumo en los silenciosos frutos fermentados por la tierra y que se transforman luego en el principio femenino de la nutrición y luego en el masculino que es la del alma que tiene su propio movimiento. Tal es la metamorfosis que tiene lugar en el misterio: el nacer y el perecer; es el dios al que alimentan y siguen las ménades para luego ser él mismo devorado por los titanes. Las ménades representarían precisamente este proceso del dios y sería el desencadenante de una locura que contiene un misterio, una revelación: “el movimiento de la vida de la verdad” (Hegel, 1985, p. 32), la inquietud del sí mismo que se sabe uno con la quietud de la esencia misma, delirio que se manifiesta en ellas en un éxtasis místico al que Hegel describe como “delirio báquico”<sup>57</sup> (p. 32). En efecto, la conciencia, en la noche de su quietud extática, se nutre de la “simple esencia” ofrecida en el culto y que le permite permanecer calladamente con ella (con la divinidad) en la claridad del día:

Lo que de este modo, mediante el culto, se revela en él mismo al espíritu autoconsciente es la *simple* esencia como el movimiento consistente, de una parte, en remontarse de su nocturna reconditez a la conciencia, en su ser callada sustancia nutricia, y, de otra

---

57 Expresión quizás referida al trance inconsciente que genera la posesión de la divinidad y que en el contexto del “Prólogo”, apuntaría a una ironía con respecto a la exigencia del “esfuerzo del concepto” que requiere la verdad.



parte, en perderse de nuevo en la noche subterránea, en el sí mismo, y en permanecer arriba solamente con callada nostalgia maternal. (Hegel, 1985, p. 419)

En este momento, sin embargo, nos advierte Hegel, que el espíritu absoluto solo se revela ante la conciencia como los misterios del pan y del vino, de Ceres y de Baco y no de los otros dioses superiores (p. 420). Tampoco se pone frente a esta autoconsciencia, o se le manifiesta como espíritu, sino tan solo la esencia; y si el espíritu se ha revelado bajo una apariencia humana, no significa que haya asumido forma *esencialmente* humana.

Ahora bien, para el hombre esta revelación del misterio constituye una fiesta de sí mismo y en ella se entrega totalmente, como un triunfo de su disciplina y formación que lleva a hacer de su cuerpo una escultura viviente que con la demostración de su fuerza realiza movimientos configurados que son dignos de la alabanza y la admiración del pueblo y sus poetas. Con el gimnasta se ha logrado incorporar en este bello cuerpo la esencia espiritual, mas no se realiza una unión equilibrada, pues en la individualidad de la ménade la posesión es solo interior enajenando su consciencia; en tanto en aquél es meramente exterior, y el espíritu solo se manifiesta en la fuerza y la belleza de los movimientos educados del cuerpo. Sin embargo, esto el espíritu lo realiza para superar precisamente todo lo que pueda parecer natural en él: “en esta enajenación que va hasta la total corporeidad, el espíritu se ha despojado de las particulares impresiones y resonancias de la naturaleza, que llevaba dentro de sí como el espíritu real del pueblo” (Hegel, 1985, p. 421).

Queda en silencio, no obstante, en esta obra viviente, el lenguaje que ha sido asumido como la expresión interiorizada del devoto, pero que ha de alcanzar su contenido claro y universal, no por su manifestación que tiene lugar en el culto como himno u oráculo, sino porque con el artista el lenguaje va a adquirir una nueva dimensión autoconsciente y más adecuada a su ser allí. Esto se desarrollará en las obras donde el lenguaje cobra vida en los personajes épicos, se encarna en los trágicos y se diluye en la comedia.

El proceso de la *Religión del Arte* culmina con la obra de arte espiritual. ¿Qué implica este paso de la obra de arte abstracta y viviente?

Por una parte que lo espiritual recoge aquí tanto lo alcanzado por la obra de arte abstracta en su relación, sobre todo, con el himno y el culto donde el lenguaje es un “puro pensar o devoción” (Hegel, 1985, p. 413) del alma piadosa, o bien, del lado de la divinidad que se expresa bajo la forma del oráculo como “lenguaje de una autoconciencia extraña” (p. 413). Así, también el espíritu recoge lo alcanzado en la obra de arte viviente con los misterios donde el iniciado era un cautivo de la divinidad, pero sobre todo por el tomar posesión de su mente, así como también de su cuerpo (el atleta como imagen de un dios). Será la nueva obra del espíritu, un cuerpo vivo y parlante que, por medio de su lenguaje adornado y piadoso se enfrentará a la divinidad: bien como rapsoda entonando cantos heroicos, bien como el héroe que con su máscara encarna el espíritu en su *pathos*. Asimismo, la expresión apunta cada vez más a la expresión de la individualidad en detrimento de la divinidad. Este individuo no es todavía, sin embargo, un sujeto como le encontramos en la modernidad, sino solo su expresión abstracta, como su en sí que se manifiesta bajo la figura de un *aeda* o bien bajo la apariencia de una máscara.

### 4.3 La obra de arte espiritual

La morada de los dioses se establece no ya en la piedra tallada, ni en el himno o el culto; tampoco en el cuerpo viviente hecho obra de arte; aquella se espiritualiza en el lenguaje y la diversidad de los dioses que da lugar a una unidad de nación, el “Espíritu del pueblo” (*Volksgeist*). Dicho espíritu en este momento es aún inmediato, contingente, y se establece solo con miras a una acción común (generalmente en las guerras), pero con una diversidad de pueblos que todavía no forman un Estado permanente y en el que no hay lugar para aquella “libertad de participación de todos y de cada uno” (Hegel, 1985, p. 421). Es una comunidad hecha a la imagen del panteón de dioses, donde reina una “agrupación de individualidades”, cada uno con unas características particulares que se agrupan (o se enfrentan) en torno a ciertas empresas comunes como aquellos dioses que defienden a los argivos y aquellos otros que defienden a los troyanos. Así, para estas obras en común, forman “un solo pueblo y, con ello, un solo cielo” (1985, p. 421). La tensión que tendrá lugar será entre individuos (héroes y dioses) que defenderán uno u otro pueblo a través del lenguaje indirecto de la epopeya; luego por medio del lenguaje de un individuo autoconsciente

“representado” por un actor, en quien el dolor del espíritu se encarna como el *pathos* y cuya acción radica en negar las potencias, por haber elegido una de ellas. He aquí el momento en el que el individuo, por esta elección, queda excluido de su pueblo (caso de Antígona o de Edipo, por ejemplo). Finalmente, al alcanzar por esta separación la certeza de sí mismo y de asumirla como su nueva esencia, tanto dioses como héroes son tratados bajo el mismo rasero y son puestos en ridículo; aquellos por haberse rebajado ante las pasiones humanas, y estos, al pretender superarlos, han llegado a banalizar lo bello y lo bueno, asignándoles cualquier contenido (Hegel, 1985).

Para los primeros numerales concernientes a la epopeya y a la tragedia, nos valdremos de las referencias implícitas que hace Hegel a la obra de Aristóteles, en especial a la *Poética* (2002), y en ocasiones a las *Éticas* (1993), referencias que las más de las veces asume Hegel de manera crítica, pero a la vez como referente obligado para considerar estas manifestaciones artísticas como son la épica, la tragedia y la comedia.

#### 4.3.1 La epopeya.

En el panorama de la “Obra de Arte Espiritual”, la tragedia se ubica en el medio entre la epopeya y la comedia. Esto, en términos hegelianos, viene a representar la negatividad misma, el término medio en el silogismo de la obra de arte espiritual. La epopeya, por su parte, viene a ser el momento abstracto universal, ligado en cierto sentido a lo natural donde se encuentra aún cierta primacía de estas fuerzas (que son ahora encarnadas por los dioses), pero también ligado al lenguaje empleado allí en donde predominan los símiles naturales para representar las acciones de los héroes. No obstante, su *pathos* no será ya la “fuerza natural aturdidora” sino la *Mnemosine* que invita a la interiorización e introspección de su esencia inmediata (Hegel, 1985, p. 422), a través del *aeda* quien desaparece en su canto para que aparezcan los dioses y héroes en sus actos, ora estableciendo alianzas, ora creando rivalidades entre ellos. Todo esto tejido bajo la representación de un lenguaje primero (*erste Sprache*) que sin ser aún universalidad del pensamiento, su contenido universal se remite a la totalidad del mundo, en este caso, a la “naturaleza toda y todo el mundo ético” (p. 422). Este mundo ético, sin embargo, es todavía abstracto y no recae por ello

en el individuo. Las acciones son impulsadas por causas externas y la pasión, razón por la que, posiblemente, sea por ello “lenguaje primero” que deviene representación (*Vorstellung*) para la conciencia. En dicha representación el *aeda* hace presente (*dar/stellt*) a su auditorio la relación entre lo divino y lo humano.

En el caso de la épica, el en-sí, la relación entre la divinidad y el hombre se da no ya en la forma del culto, sino en el de una acción que igualmente se divide en un obrar de la divinidad y un obrar del hombre. En el primero es de carácter universal, el otro de carácter singular. En esta relación, si bien es uno y el mismo obrar el de los hombres y el de los dioses desde su carácter libre, cada uno adquiere también su propia determinación. Para estos últimos se trata de un obrar de una ridícula superficialidad, incluso rayando en lo cómico; pero para los hombres, es un obrar que depende de la divinidad, pues es su esencia natural, “la materia ética y el *pathos* del obrar” (Hegel, 1985, p. 423).

En ambos es un obrar igualmente inútil, pero el de los dioses lo es porque no alteran su naturaleza, son el principio mismo del obrar y el de los hombres porque al fin y al cabo son los dioses quienes los guían. Dioses y hombres adquieren una cierta individualidad en su obrar pero de diferente manera; en aquellos su propia individualidad se disuelve en su fluida universalidad, en tanto en los hombres se convierte esa individualidad en “poderoso sí mismo” que con su obrar logra someter a las potencias universales. Así que estas, las divinidades, obran por la solicitud de los hombres. Su obrar depende entonces, en gran medida, de estos. No obstante, también entre los dioses se dan particulares comportamientos y acciones que, como se dijo antes, tienen un matiz cómico pues parecen olvidar su naturaleza bella y eterna al interactuar como en un “inocuo juego” (Hegel, 1985, p. 424) en el que no hay resultados ni consecuencias. En su obrar se pone en contradicción de una parte el fin mismo y su resultado; pero, de otra, la seguridad de sí mismo con la determinabilidad que es inconsecuente con su actuar. Al fin y al cabo, los dioses también se presentan bajo una apariencia humana no exenta de sus debilidades. Ante ellos se opone también la pura fuerza de lo negativo que los sobrepasa y ante la cual nada pueden; dicha fuerza es el sí mismo universal que sobrevuela a dioses y héroes por igual como destino, es la necesidad (*Notwendigkeit*) a la que se someten todos (los momentos singulares).

En lo anterior, en la epopeya, se impone un contenido para la representación (*Vorstellung*) en el que la divinidad actúa al igual que los hombres. Se puede constatar en las obras de Homero cuando los dioses toman partido por algunos de los héroes sean troyanos, sean aqueos, luchando hombro con hombro con los mortales, e incluso tramando conflictos entre los mismos que apoyan el bando contrario. El contenido representativo en la epopeya son los actos de los dioses en interacción entre sí y con los hombres en función de enaltecer su propia gloria y poder; pero, también, como *vacío carente del concepto de necesidad* (Hegel, 1985, p. 424). La unidad de este concepto es la necesidad en la que están igualmente sometidos los dioses (en su quieta e inmutable naturaleza) tanto como los héroes cuya individualidad está rota, dividida entre su fuerza y belleza y la tristeza por el anticipo de su muerte.

En los dioses, pues, sus actos se presentan como ese vacío o carencia de sí mismo en el que ya nada los puede enriquecer o menguar en su esencia. Más en el héroe, término medio en tanto singularidad *irreal abstracta* de la epopeya (a diferencia del *aeda* que es la singularidad real), sus actos, encaminados por la necesidad y marcados por la escisión que anida en su pecho, potencian su sí mismo pero de tal manera que solo es mera representación; no hay todavía una unidad entre los dos extremos de la singularidad del héroe y la del *aeda*. El héroe de la epopeya, podríamos decir, solo vive en un mundo donde todavía no se realiza completamente su humanidad ya que oscila, como lo menciona Martin Thibodeau (2011) en su libro “*Hegel et la tragédie grecque*”, entre lo divino y lo humano. Por una parte son figuras semi-humanas o semi-divinas (p. 158); pero por otra parte en ocasiones son estos héroes marionetas en manos de los dioses, dominados por la necesidad (*Ananké*) y en otras gozan de una libertad que les permite actuar con justicia (*Diké*)<sup>58</sup>. En este singular (el héroe) tampoco se da unidad con el contenido, en este caso, con la divinidad, y aún aparece alejado del *aeda* tanto por la necesidad que domina al héroe, como por

58 “...l'épopée décrit un monde qui est contradictoire : elle raconte, d'un côté, une histoire qui est régie par l'ananké, par la nécessité et le destin ; et, de l'autre elle montre des hommes qui agissent librement en accord avec ce qu'ils sont et en conformité avec les buts qu'ils se sont donnés. En d'autres mots, il semblerait, selon la première perspective, que les héros ne sont que de marionnettes qui exécutent des ordres divins qui leur sont inintelligibles et incompréhensibles, tandis que, selon l'autre point de vu, ils apparaissent comme des hommes libres qui veulent agir justement, qui veulent réaliser la justice, la diké » (Thibodeau, 2011, p. 159).

el lenguaje del *aeda* que aún no recibe su determinación de lo negativo (Hegel, 1985), aspecto que tendrá lugar solo en la personificación misma del personaje trágico.

Pese al panorama anterior plagado de divisiones y alejamientos, no podemos pasar de largo que es en este primer momento de la Obra de Arte Espiritual, la epopeya, donde hay también una cierta unidad de acción “viva y flexible” (Hyppolite, 1998, p. 501) entre dioses y hombres y no ya meramente abstracta como en el culto. Esto implica por ello mismo también una unidad de representación; la hay también abstracta que, según Hyppolite (1998), sobrevuela a unos y otros, y es el destino como el sí mismo universal que establece un orden y una seriedad a la inconsecuencia y contingencia de su obrar (Hegel, 1985).

Encontramos como elemento distintivo de la epopeya el “mundo de la representación” (*Welt der Vorstellung*); en tanto representación, ella determina la relación entre dioses y hombres como conexión sintética entre lo universal y lo singular (Hegel, 1985). Como mundo es el enjuiciamiento (*Beurteilung*) que la representación hace de esta relación, como mundo ético que se realiza por medio de un *primer lenguaje* que es el propio de la epopeya, en tanto narrativa impersonal. El contenido de este mundo de la representación es la libre eticidad, el obrar libre de los dioses y de los hombres en su individualidad<sup>59</sup>; aquellos representados en su eterna serenidad e inmutabilidad, estos representados en su singularidad como héroes divididos entre un vivir sin gloria y longevamente o ser como dioses y morir prematuramente.

Con respecto a esta consideración hegeliana sobre el mundo ético, no podemos pasar de largo por unas importantes diferencias y coincidencias con la filosofía aristotélica. Hegel (1985), por un lado, concibe la eticidad, como “espíritu verdadero”, en el que la razón está “*realmente* en él y que es su mundo” (p. 261). El mundo ético de la antigüedad se presenta, sin embargo, como un mundo desgarrado entre el más allá y el más acá, entre las leyes divinas y las leyes humanas.

---

59 No obstante, cabe aclarar, que no se trata de un obrar libre, más que desde un aspecto universal y abstracto. Los héroes actúan más por impulsos todavía naturales, más que reflexivos. Los dioses, en tanto, más por gloria que por necesidad.

Para Aristóteles (1993), por su parte, la ética<sup>60</sup> se concibe como praxis antes que teoría, es un actuar con *logos* que la voluntad busca como un bien-mejor; esto es, las acciones del hombre tienden a una perfección, a un *telos*, que se orienta a un bien práctico conforme con el *logos*. Dicha acción es, por ello, una acción de un sujeto libre que pertenece a una *polis*. Esta acción, al tener un fin práctico en la *polis*, es de por sí acción política también.

Pero más importante aún es que, en ambos, el lenguaje es el vehículo mismo de la expresión ética. Si bien la ética se da en la acción misma, esta está atravesada de por sí por el *logos*, esto es, por la palabra. En Hegel, por su parte, la eticidad se manifiesta no solo en el lenguaje de las leyes (humana y divina), en el derecho como tal, sino también en la religión, la cultura, la ciencia y en el arte mismo. En Aristóteles, el lenguaje viene a ser no solo un mediador, sino sobre todo una potencia que estructura el propio actuar. En el “Prólogo” a las *Éticas* de Aristóteles, el filósofo español Emilio Lledó resalta la importancia del lenguaje en el Estagirita: “Por eso, su lenguaje es un lenguaje comprometido, o sea un lenguaje no-enmascarado en las palabras redondas y sin contornos de la tradición” (Aristóteles, 1993, pp. 93-94). Esta manera de tratar el lenguaje en el contexto de las *Éticas* puede confundirse con lo escueto y formal: su interés en las definiciones y su prosodia estricta que sacrifica las metáforas por los ejemplos claros y directos. Podríamos aventurar a decir que el lenguaje expresaría la acción también de manera clara y directa. Se trata de la unidad de la acción expresada adecuadamente por el lenguaje.

Pero es sobre todo en torno a la unidad de la acción donde podemos hacer la conexión de Hegel con Aristóteles en su *Poética*, pues dicha unidad del argumento (*Mithos*) no procede de tratar un solo personaje sino una sola acción de este personaje tal como lo concibió Homero

---

60 Si bien no es posible comparar la eticidad de Hegel y la ética aristotélica pues apuntan a sentidos distintos, es necesario, no obstante, resaltar la importancia de la acción del individuo en la *polis*, desde ambas concepciones. Es conveniente precisar, entonces, que Hegel aclaró en su *Ensayo sobre el Derecho Natural* (1979), la diferencia de significado entre “*Sittlichkeit*” y “*Moralität*”, y aduce la razón por la cual opta por la primera: la ética la define Hegel en este contexto como descripción natural de las virtudes (p. 88), es decir, como moral de las virtudes. En tanto la eticidad absoluta se representa en la forma de la universalidad (p. 89). El vínculo entre la ética de Aristóteles y la eticidad hegeliana consistiría en que la acción ética individual, es, una acción de suyo política.

en su *Odisea* y su *Iliada* (Aristóteles, 2002, 1451<sup>a</sup>, p. 51), “también es preciso que el argumento, puesto que es imitación de una sola acción, lo sea de una sola y que esta sea completa...” (p. 53).

La unidad de la acción está dada en el argumento que imita una sola acción, pero en su completud. En este sentido, el mundo de la representación de la epopeya coincide una vez más con el de la tragedia (ya en su objeto tenían el mismo interés: imitar los actos de personas serias). Sin embargo, también se distancian en su manera de tratar el argumento mismo: en la epopeya se canta, pero en la tragedia se imita con individuos (actores) que obran y actúan (Aristóteles, 2002, 1448<sup>a</sup>). El mundo de la epopeya en el que se desarrollan las acciones de héroes y dioses es en todo caso menos definido que el de la tragedia, donde tendrá un espacio o sitio bien definido (Thibodeau, 2011).

Pero en la epopeya tal unidad de la acción no está tampoco definida (y en esto Hegel se distancia de Aristóteles), pues exige no solo que la acción sea la de un personaje sino, aún más, que no haya la mediación del *aeda*. Es necesario, entonces, que acción, lenguaje y personaje se unifiquen en un individuo, en este caso el actor. Actor que, por cierto, si bien es el mismo individuo singular, real, deja de ser este en el momento de encarnar el personaje mismo y se convierte en un individuo ideal, abstracto.

Pasemos a continuación a la tragedia y a la manera cómo, a través del lenguaje actuado, se logra superar esa división entre el singular abstracto y el singular real, presente en la epopeya, a través del actor en la tragedia.

#### **4.3.2 La tragedia.**

Podríamos decir que, a diferencia de la epopeya, el lenguaje de la tragedia no remite a un contenido representado, sino que es un



“lenguaje real”<sup>61</sup>, es decir, un lenguaje propio de hombres que actúan, pero expresado mediante un lenguaje elevado: “Estos hombres expresan (*sprechen/aus*) su *pathos* en “lenguaje más elevado” (*höhere Sprache*). Esta elevación remite no a que sea el lenguaje propio del hombre real, sino que es elevado porque compendia (*zusammenfasst*), la dispersión del mundo esencial y actuante, por una parte; y por otra porque la substancia de lo divino al desdoblarse es, en sus figuras y movimientos, conforme (*gemäss*) a la “naturaleza del concepto” (*Der Natur des Begriffs*)<sup>62</sup> (Hegel, 1985, p. 425). Es entonces un lenguaje elevado porque es universal y unificador: une la esencia divina con el mundo actuante; pero además porque los artistas exteriorizan “la íntima esencia” en su individualidad universal (p. 425), o como lo diría Esquilo: “al ser hombres más grandes que nosotros, también sus palabras eran más grandes”<sup>63</sup>.

De aquí entendemos el por qué aún la epopeya no está cerca del concepto, debido a la división que aún subsiste entre la divinidad por un lado y la humanidad del héroe y del *aeda* que lo canta, por el otro. Es en la tragedia donde encontramos aquella unidad del concepto (*Einheit des Begriffen*) en el que el héroe es el mismo que habla, y el auditor (*Zuhörer*) es el mismo que el espectador (*Zuschauer*). El lenguaje del héroe expresa (*spricht/aus*) su eticidad, el derecho de su actuar, esto es su íntima esencia (*inneres Wessen*) y no lo que sería un lenguaje común, de la vida real, que utilizaría en su mundo natural, es decir, cotidiano e inconsciente. Por el contrario, se trata de una expresión

---

61 En lo que respecta al carácter superior del lenguaje trágico, Martin Thibodeau (2011), considera, que se trata ante todo de un lenguaje performativo, el cual sustenta de esta manera: “*Le langage de la tragédie est le langage de l’action elle-même, le langage performatif de celui qui agit et qui interagit. Il est ce ‘langage supérieur’* » (p. 160). A su vez, Christoph Menke (2001), en su artículo titulado « Conflicto ético y juego estético », concibe que, si bien para Hegel todo arte es lenguaje y que por ello está separado del “verdadero hacer” (incluidas la epopeya y la tragedia), el lenguaje de la tragedia es superior precisamente porque es *autorreflexivo*, en tanto el de la epopeya es solo *representacionista*. De aquí que, “el lenguaje de la tragedia es autorreflexivo porque es él mismo actividad consciente de su hablar, es decir, la *actividad* con la que el espíritu se produce como objeto” (2001, p. 217). Este mismo autor muestra con ello que la *reflectividad* (que abarca tanto lo ético como lo estético) y lo trágico no se excluyen sino que se implican mutuamente, sobre todo, en lo que él llama “ironía trágica” (p. 220), como ese conflicto entre las perspectivas ética y estética (p. 220).

62 De acuerdo a la *Lógica de la Enciclopedia*, Hegel define en la doctrina del concepto (*Begriff*) a este mismo como “lo libre” (*das Freie*), en donde cada uno de los momentos es el todo “y es puesto como unidad inescindible” con el concepto mismo (Hegel, 2006, 173).

63 Así lo anota F. Rodríguez Adrados en su Introducción General a la obra de Esquilo (2006, ).

autoconsciente de su *pathos*, esto es, como lo define Menke (2001), “autorreflexiva”, desprovista eso sí de contingencias y rasgos personales que se eleva, en cambio, hacia una individualidad universal. En efecto, el movimiento dialéctico de esta individualidad se refleja, primero, en el terreno universal abstracto con la individualidad del coro, de los héroes y los dioses; luego, en el desdoblamiento de la conciencia de la individualidad, para finalmente, declinar esta misma y abrirle el paso a la comedia donde se orienta hacia lo singular, lo ridículo como tal.

1. En el primer momento, el de la individualidad del coro, nos encontramos, quizás, con una crítica a la concepción aristotélica con respecto al significado de drama, esto es, a la definición que Aristóteles (2002) propone para este, según la cual en la lengua doria, *dran* quiere decir “hacer” (1448b, p. 37). Hegel, por el contrario, ve que en su inicio, el coro no representa precisamente la acción misma. Al menos no la acción negativa que más adelante representará el héroe dividido en su conciencia. Es el coro una representación que encarna todavía el terreno universal, la comunidad misma, pero entregado a la disgregación y al lenguaje representativo, con un contenido carente de sí mismo (Hegel, 1985, p. 426), se trata, en esta alusión de mostrar de dónde proviene el carácter del coro. Este es lo universal, que toma de la epopeya su característica disgregación y la falta de potencia en sus dioses, en oposición al potente sí mismo de los mortales.

En el coro, podríamos decir, se destaca el elemento positivo, lo dogmático que se refiere a su carácter rígido y anquilosado, propio de la vejez. Pero además, es pasivo, falto de vigor, recurre a los himnos de veneración para ensalzar a los dioses tan diversos como los mismos momentos, pero también para apaciguarlos. El coro en tanto el universal abstracto de la tragedia, expresa la sabiduría del pueblo común.

Retomando este primer momento relativo al coro, nos encontramos entonces con la figura de Esquilo, a quien el propio Aristóteles en *Poética* (Aristóteles, 2002, 1449<sup>a</sup> p. 41) hace mención de aquél, como el primero que rebajó la importancia del coro y estableció la preponderancia del diálogo, aumentando el número de actores de uno a dos. Igualmente, Aristóteles en este mismo texto (2002, 1456<sup>a</sup>)

menciona que el coro “hay que concebirlo como uno de los actores, y debe ser una parte del conjunto e intervenir en la acción, no como lo hacía para Eurípides, sino como la hacía para Sófocles” (p.79). En la lectura que se puede hacer de la tragedia en la *Fenomenología*, en cambio, el coro, en un principio se trata como un actor, pero no en tanto individuo sino como pueblo, y más específicamente como *pueblo libre*<sup>64</sup>; o mejor dicho, el coro individualiza este mismo pueblo, que es también espectador. Asimismo, la acción del coro está orientada más a la contemplación y a la invocación que a una acción negativa que, en el caso de los héroes, es transformadora. De nuevo la referencia al estilo de Esquilo se presenta en esta primera parte. El coro tiene un papel muy importante, casi protagónico en estas tragedias, se puede ver sobre todo en las *Suplicantes*, en la que las Danaides se enfrentan a otro coro, el de los egipcios. En general, podemos ver una primera confrontación en la tragedia: aquella que se da entre el coro, como comunidad o pueblo, tomado en su universalidad, que se confronta con el héroe quien asume la misma acción como propia en su individualidad, rompiendo con la actitud extática del coro.

Es propio del coro, entonces, expresar las acciones terribles y generadoras de compasión que Aristóteles (2002) así explica en su *Poética* (1453<sup>a</sup>, p. 61): “La compasión se tiene del que no merece su infortunio y el terror se siente cuando el afectado es semejante a nosotros mismos”. En el caso de las obras de Esquilo, es el coro que con sus súplicas a los dioses e increpaciones a los hombres, genera tales sentimientos; según Hegel, es este “coro de la vejez” que encarnaría ambos sentimientos (del temor y de la compasión) que expresa en el “débil lenguaje del apaciguamiento”: En el temor a las potencias superiores, que son los brazos inmediatos de la sustancia, en el *temor* a la lucha de unas contra otras y al simple sí mismo de la necesidad, que los aplasta al igual que a los vivos a ellos vinculados; en la *compasión* por éstos, a quienes sabe al mismo tiempo como una sola cosa consigo mismo. (Hegel, 1985, p. 426) Es una posición del coro fatalista que se rinde a la necesidad (*Ergebung in die Notwendigkeit*); hacia los dioses sienten temor, y hacia sus semejantes, compasión. Por ello, Hegel

64 En el literal B. de la sección de La Razón (en la *Fenomenología*), Hegel relaciona este “Pueblo libre” como la “eticidad real”, que no es más que “vivir de acuerdo con las costumbres de su pueblo” (Hegel, 1985, p. 211). En este pueblo libre se realiza la razón, por ello es el “reino de la ética” como unidad espiritual (p. 209). En este sentido, en este espíritu vivo el individuo “no solo encuentra expresado su destino, es decir, su esencia universal y singular, (...) sino que él mismo es esta esencia y ha alcanzado también su destino” (p. 211).

habla de este coro como una “conciencia espectadora” (*zuschauendes Bewusstsein*), que se muestra desgarrada entre las dos potencias extremas: esencias elementales *universales* que son a su vez *individualidades* autoconscientes. El pueblo, que es también espectador, tiene al coro como su “propia representación que se expresa (*sich aussprechende*)” (Hegel, 1985, p. 427). Ahora bien, dicha *expresión* no es la misma en la que se expresa el pueblo común, sino más elevada, más sazónada (y reflexiva), a pesar de que la individualidad del héroe desciende hasta la “realidad inmediata de la existencia propiamente dicha”, pero solo como acción. Como expresión hay también una división en él mismo: es un lenguaje todavía universal abstracto que se manifiesta en una acción real inmediata.

Con lo anterior, podemos determinar que cuando Hegel caracteriza la tragedia a partir del “lenguaje elevado”, alude no solo a que este se embellece con la elección de las mejores palabras, o que remite a un “lenguaje sazónado” (*hedysménoo lógoos*), sino que, sobre todo, es un lenguaje de un alto nivel de pensamiento, cuyo contenido es la “realización de la substancia ética” y se “representa a su conciencia bajo su forma más pura y en su figura más simple” (1985, p. 427).

Se trata, en palabras de Aristóteles, de la manera como los antiguos representaban a sus personajes, esto es, que ellos se expresaban en un lenguaje político<sup>65</sup>. Sin embargo, vale la pena reconsiderar que se trata, sobre todo, de un lenguaje elevado, que, además de bello y “sazónado” es ante todo racional. De hecho, es en el capítulo XIX de la *Poética* donde Aristóteles trabaja el asunto concerniente a la elocución (*léxeos*) y el pensamiento (*dianoías*), y para ello recurre a su tratado de *Retórica*, sobre todo en lo que se refiere al pensamiento<sup>66</sup>. En esta vía de investigación (*methodou*), entra todo aquello que “debe ser aderezado por el lenguaje” (Aristóteles, 2002, 1456<sup>a</sup>, p. 79), tanto

65 Este matiz impreso en el lenguaje de la tragedia lo reconoce Vernant y Vidal-Naquet (2002) en su texto *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua* (p. 19), donde afirma que los trágicos tomaron prestado varios tecnicismos propios del lenguaje jurídico

66 También se podría entender en un tercer nivel dicha elevación del lenguaje: se trata de aquello que Aristóteles considera en la parte de la elocución, y luego de la consideración sobre el nombre compuesto, aquello que se conoce como metáfora, la cual define Aristóteles (2002) en *Poética* como la “traslación (*allotriou*) de un vocablo ajeno (*epiphorà*) o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde la especie a la especie o en virtud de una relación analógica (*análogou*)” (1457b, p. 85). Esta definición nos conecta con esta otra en la que la metáfora es también un acto, esto es, un verbo: metaforizar, que es intuir semejanzas (*hómoion theorein*) (1459<sup>a</sup>, p. 93).

como las acciones (*prágmasin*) (que deben valerse del pensamiento) “cada vez que haya que suscitar emociones de piedad (*eleeinà*), terror (*deinà*), o ampliaciones o verosimilitud (*eikóta*)” (2002, 1456b). Particularmente encontramos en esta frase una especie de sinonimia que el propio autor parece introducir: en lugar de compasión (*eléou*) dice piedad (*eleeinà*); y en lugar de *phobou* (terror), dice *deinà*. Posiblemente aluda a algún matiz diferente para el asunto de la retórica (que no precisa de la dramatización) y se entiende que piedad se relaciona con la compasión, en tanto son dos sentimientos religiosos en relación con-la divinidad o con-el otro igual a mí; y *deinà* y *phobou* a un sentimiento perturbador por la posibilidad de un mal<sup>67</sup>.

Al respecto, Hegel utiliza la palabra *der Furcht* para hacer referencia a *phobou* y *Mitleiden* para traducir *éleos*. El temor lo remite desde el coro hacia las “fuerzas superiores” (*höheren Mächten*); en tanto que la compasión, hacia los “vivos”, a los que se sabe como una sola cosa consigo mismo (Hegel, 1985). En todo caso, estos sentimientos parten del coro, y se expresan en él como si se tratara de un espectador ideal, o conciencia espectadora; es el pueblo mismo que tiene su imagen en el coro, tiene en aquél su propia representación que se expresa (Hegel, 1985), como lo señalábamos líneas arriba. Esta expresión, no obstante, dista mucho de la fuerza que tendrá en el héroe que padece las consecuencias de su elección, de su acto ético. Aquí se trata de un “terror inactivo”, más bien contemplativo y de un “lamento impotente” que se abandona a la necesidad. De nuevo Hegel ve aquí más la herencia del himno griego que resuena en el coro. Es el lenguaje que la divinidad requiere para exteriorizarse y salir de su noche creadora, pero también es un puro pensar o la devoción cuya interioridad tiene su ser allí en el himno. De ahí su carácter introspectivo y completamente inactivo. Este lenguaje expresa (*spricht aus*), más bien, la universalidad de la unidad de un igual obrar de todos, es la universal autoconciencia de todos (p. 413).

Esta unidad se divide en la figura del héroe quien mantiene la universalidad en la individualidad autoconsciente, pero, a su

67 Ingemar Düring (2010) afirma que en lo que se refiere a la traducción más probable de estos dos términos *éleos* (compasión) y *phobou* (temor), sugiere, en cambio, emoción y estremecimiento (p. 277), debido a que el mencionado autor parte no de la posición del espectador, sino de la manifestación misma que trae la dramatización y que ocurre en el teatro.

vez, se desgarran entre las potencias (*Mächte*) extremas: las del mundo subterráneo y las de lo alto. El héroe como individualidad autoconsciente, pone su conciencia en una de estas potencias, que poseen a su vez la determinabilidad de su carácter y su consiguiente activación (*Betätigen*) y realidad (*Wirklichkeit*) (Hegel, 1985). El héroe en tanto elige poner su conciencia en una de estas potencias, desciende al terreno de la realidad, a la existencia propiamente dicha donde se encuentran también los espectadores. Es Esquilo, nos cuenta Aristóteles en la *Poética*, quien introduce un segundo actor en las tragedias. Ello implica la introducción del diálogo en el drama (Aristóteles, 2002, 1449<sup>a</sup>, p. 41), del enfrentamiento entre dos héroes que han elegido cada uno su potencia que determinará su carácter. Encontramos la división de la unidad anterior, pero solo de manera externa: una autoconsciencia que se enfrenta a otra autoconsciencia (como lo refiere Hegel en el apartado de la Autoconsciencia, sobre el señorío y servidumbre); un poder que se enfrenta a otro poder.

Ahora bien, en lo que respecta a los dioses, ellos mismos adquieren aquí su propia individualidad, pero en su forma superficial. Ya queda lejos su multiformidad y su “flotante determinabilidad”, gracias a la restricción que el héroe impone en su elección. Entramos aquí en la transición hacia el segundo momento de la tragedia, en donde se divide el sentido de la conciencia de la individualidad y por ello Hegel retoma el capítulo del Espíritu (de su *Fenomenología*): *El Espíritu Verdadero, la Eiticidad*, que le permite determinar el contenido de estas potencias que ha sido dividido entre “derecho *divino* y derecho *humano*, derecho del mundo subterráneo y del mundo de lo alto –aquél la familia, este el *poder del Estado*–, de los cuales el primero era el *carácter femenino* y el segundo el *masculino*”, etc. (Hegel, 1985, p. 427). Encontramos en dicho apartado una referencia a la eticidad, en tanto contraposición de lo universal y lo individual donde el espíritu ético encuentra propiamente su declinar.

Si bien en la *Poética*, la definición de la tragedia es inseparable a la *imitación (mimesis)* de la acción misma de hombres “serios” (*spoudaiouos*), o bien de individuos mejores (*beltiouos*) que nosotros (Aristóteles, 2002, 1448<sup>a</sup>, p. 35) para Hegel, en cambio, la acción ética, no es ingenua, y por ello comporta su culpa, puesto que en la elección (de alguna de las potencias), el héroe al tomar partido por una de las dos ya está negando la otra:

Así, pues, la autoconciencia se convierte por la acción en *culpa*. Pues la culpa es su *obrar*, y el obrar su esencia más propia; y la *culpa* adquiere también la significación del *delito*, pues como conciencia ética simple se ha vuelto hacia una ley y renunciado a la otra, infringiendo esta con sus actos. (Hegel, 1985, p. 276)

Tenemos, entonces, dos posturas críticas de Hegel hacia Aristóteles: una de ellas es que el coro no representa la acción, sino que, más bien, representa el pueblo como espectador o bien como contemplador de la divinidad. La segunda es que el lenguaje de la tragedia es más que sazonado, elevado, debido a su carácter político pero también reflexivo; finalmente en que, si bien se trata de hombres serios y mejores que nosotros, como lo refiere Aristóteles, también comportan culpa por el delito de infringir una de las dos leyes.

2. Hay igualmente un doble sentido de la conciencia (de la individualidad) que actúa y se escinde entre un saber y un no-saber: se trata del saber de una de las dos potencias que se le revela a su conciencia como potencia de lo alto y otra que se le oculta como un no-saber, en tanto potencia de lo subterráneo<sup>68</sup>. Aquella representada por las deidades luminosas de Apolo y Zeus; esta, por las tenebrosas deidades subterráneas (asociadas también en Hegel con las Erinias). Se trata en este nuevo momento, del elemento negativo, del movimiento propiamente dicho, en tanto acción negativa. En el anterior estadio (el del coro) estaba el momento contemplativo, que tiene su expresión máxima en el coro y en su representante Esquilo. Ahora la máxima expresión de la acción trágica está en manos de Sófocles y más específicamente de su obra cumbre “Edipo”. Esto es, con la figura del héroe sofocleo, estamos en el momento de máxima expresión (en el interior de la obra de arte espiritual) de la individualidad en su actuar. Encontramos en este nivel de la tragedia una conciencia dividida en aquello que sabe y lo que no-sabe, pero es

---

68 Martin Thibodeau (2011), reconoce en esta dicotomía dos niveles: una es la de la realidad efectiva, donde las cosas se presentan manifiestas y ocultas, inteligibles e ininteligibles. De otra parte esta dicotomía se encuentra en la conciencia misma del héroe en la que una ley se le revela por la potencia divina y la otra ley permanece ignorada pero al acecho (p. 164): “*En d’autres termes, le héros n’interprète pas correctement la teneur de ces révélations divines: il n’y voit que la confirmation de sa propre puissance, que l’expression exclusive de sa loi, sans saisir quelles évoquent aussi et, en même temps, l’autre loi qui est certes dissimulée, mais qui appartient également à l’essence divine, à la substance éthique* » (p. 165).

porque en la realidad de los dioses, como la de Febo, si bien es un dios que dice la Verdad, sus anuncios (*Bekanntmachungen*) y mandamientos (*Befehlen*) son engañosos (*trügerisch*). En efecto, este aspecto que conlleva cierta ambigüedad en su mensaje, ya en Heráclito mismo se podía apreciar semejante característica del dios: “El Señor, cuyo oráculo es el que está en Delfos, ni habla ni oculta nada, sino que se manifiesta por señales” (Kirk & Raven, 1994, p. 305). Podemos afirmar que es la manifestación misma del dios, por medio de sus “señales” la que comporta el engaño, mas no lo que ella anuncia o manda (que es la verdad como tal). No es en el contenido donde el dios engaña, sino que es en la forma misma en la que se manifiesta, donde se da un saber que es también un no-saber. En efecto, Hegel (1985), inicia esta segunda parte de la tragedia, aludiendo a la división de la esencia que se da en la forma, esto es, en el saber: “Quien actúa se encuentra, por tanto, en la oposición del saber y el no-saber” (p. 427). Encontramos que el saber propio del dios se manifiesta en una forma que no corresponde a este en su claridad, pues lo dicho por el dios se manifiesta por medio de la sacerdotisa que usa un lenguaje equívoco y ambiguo que más responde al lenguaje de las antiguas hermanas del destino (las Moiras).

Pero ante este engaño, la conciencia (del héroe trágico) que tampoco se confía en sacerdotisas ni en el hermoso dios, vacila ante estos anuncios y recurre a “otras pruebas”. Se trata de una conciencia “más reflexiva y concienzuda”, esto es, una conciencia más prudente, fronética, si se nos permite, en el contexto aristotélico<sup>69</sup>. De hecho, Hegel alude a varios elementos que Aristóteles retoma en su *Poética*, entre los que se destaca el carácter, del cual, si bien no es lo más importante en la tragedia (como lo es el *Mithos* o argumento de la acción), sí tienen un lugar en la acción trágica. Para Aristóteles, “los personajes no actúan para imitar los caracteres (*éthe*), sino que los caracteres se los van adaptando a causa de sus acciones. De manera que las acciones y el argumento son el fin de la tragedia y el fin (*Télos*) es lo más importante de todo” (Aristóteles, 2002, 1450<sup>a</sup>, pp. 45-47). Por su parte Hegel deriva del carácter del héroe trágico su fin (*Zweck*) y lo asume como “esencialidad ética” (Hegel, 1985, p. 427). Este fin, que es

---

69 Aunque también se puede tratar de una conciencia de carácter más positivista, aquella que exige pruebas demostrables empíricamente.



la acción misma del héroe, corresponde con la trama del argumento<sup>70</sup> mismo en la obra. Podríamos decir, entonces, que la manifestación de esta decisión interior y concienzuda del héroe es su propio carácter, que lo conduce a su fin trágico y que se expresa adecuadamente en su lenguaje. Este lenguaje adquiere el tono de la esencialidad ética (del personaje que encarna la acción ética), no ya de la substancia ética (del ámbito de la comunidad, de la *polis* misma), que podemos decir fue la del momento anterior expresado en la epopeya. Es esencialidad en cuanto es ella misma un aparecer (negativo con respecto al ser inmediato) de la individualidad del héroe.

La apariencia implica aquí ya un movimiento que es el de la conciencia reflexiva que aparece reflejada para sí, es una conciencia dividida, o como se dice también, desdoblada. En este caso se trata de la conciencia que se opone a la certeza de sí misma y a la esencia objetiva (Hegel, 1985) como conciencia a la que le asalta la desconfianza en este oráculo (o “espíritu revelador”): que en lugar de hablar el dios mismo, esté hablando, por el contrario, el *diablo*, esto es, su *daimón* personal.

Tenemos, entonces, varias oposiciones que se le presentan a la conciencia: una es con respecto a la realidad, que es en sí y para la conciencia un otro. Se trata de las potencias del derecho de lo bajo y de lo alto, que ya se mencionó atrás y ante la cual la conciencia vacila y desconfía de su oráculo y busca otras pruebas, gracias a la reflexión que la conciencia misma hace y donde opone la certeza de sí misma y la esencia objetiva. En esta oposición, el *saber* asume la naturaleza del dios Apolo y su luz; por otra parte, el no-saber se encuentra representado por la pitia o sacerdotisa que Hegel asocia con las “equivocas hermanas del destino que con sus augurios empujan al crimen”<sup>71</sup> (Hegel, 1985, p. 428).

La oposición surge en la propia conciencia y se expresa como figuras individuales en las que se representan el saber y el no-saber,

---

70 Esto es, en palabras de Aristóteles (2002), el argumento (*Mithos*) es el “principio y como el alma de la tragedia”, en tanto el carácter (*ethos*) es “aquella cualidad que muestra la decisión madura” (1450b, p. 47).

71 Es posible que aluda a las *Moiras* como las hermanas que tejen, miden y cortan la trama de toda existencia. Sin embargo, también parece aludir a las *Erinias* que asocia con las potencias oscuras o subterráneas o las vengadoras de crímenes de sangre a lo largo del texto referente a la tragedia.

“en cada una de las *autoconciencias reales*” (Hegel, 1985, p. 428); en ella anida la diferencia esencial en la abstracción de la universalidad<sup>72</sup>. Allí el héroe es “la diferencia total”, pero, por la determinación de la substancia, “solo le pertenece un lado de la diferencia del contenido” (p. 428). Es aquí donde se expresa este “doble sentido de la conciencia”: uno el del dios revelado, Apolo; el otro el de las ocultas Moiras. Aquél el saber, estas el no-saber. Ambas se presentan en figuras individuales en la conciencia, pero que en la realidad no están divididas.

Volviendo de nuevo a la *Poética*, esta oposición (entre saber y no-saber) se presentaría en el lenguaje aristotélico, bajo las figuras de la peripecia (*Peripéteia*), definida por el Estagirita como “el cambio del curso de los acontecimientos en sentido contrario” y del reconocimiento (*anagnórisis*), el cual define como “el cambio desde la ignorancia al conocimiento, que conduce a la amistad o al odio a los individuos destinados a la felicidad o a la desventura” (Aristóteles, 2002, 1452<sup>a</sup> p. 57). Podríamos decir que la segunda, el reconocimiento, es una manera de peripecia, pero estrictamente gnoseológica: se trata del cambio (*metabolé*) de la ignorancia (*agnoías*) al conocimiento (*gnoosin*), más aún, se trata de un reconocimiento entre individuos, como el que acontece, por ejemplo, entre Edipo y el Mensajero que lo reconoce por su pie (Sófocles, 2006, vv1032, p. 238).

Hegel, lo hemos visto ya al principio de este segundo momento de la tragedia, reemplaza la relación aristotélica de la ignorancia y el conocimiento, por la del saber y el no-saber. La diferencia radica en que la primera remite a una relación entre individuos, pero esta otra, es en relación con las potencias de arriba y de abajo, las potencias de la luz y de las sombras. En medio de ellas, como “la relación” misma, está la substancia, Zeus, como la “necesidad de la relación entre ambas” (Hegel, 1985, p. 429). En ella, en la substancia, se mueve la diferencia entre la *aseveración* de la *certeza* y el *olvido* mismo de la acción criminal. En efecto, la acción no es inocente (“solo es inocente el no obrar” (Hegel, 1985, p. 276) y es ella quien ha invertido la forma de lo sabido a lo real del ser (p. 428), que es su verdadero contrario (y no la de lo no-sabido). Es la acción la que realiza ese “trueque” que lleva a instaurar

---

72 Esta oposición, no obstante, se manifiesta en la tragedia también en los personajes que se oponen y representan cada uno de ellos las potencias mismas.

el otro derecho como el contrapuesto a aquel que el carácter mismo ha asumido unilateralmente. Ahora bien, como la acción misma es en este caso acción negativa<sup>73</sup>, es decir, una acción que por su negatividad es la que divide al sujeto mismo con respecto a sí mismo (en su conciencia, en su interior) y lo otro (la realidad externa, la del derecho de arriba y la del derecho de abajo, representado en las esencias divinas); él mismo actúa por su cuenta *como si* fuera llevado por su inclinación y su pasión (Hegel, 1985) y se contrapone a la realidad universal como “realidad particular y contenido peculiar que adopta la forma de una transgresión criminal”.

Sin embargo, esta transgresión como tal no es, en efecto, fruto de una mera inclinación inconsciente o pasión inmediata, sino que está ella ya transida del deber mismo y eso es lo que ocasiona la colisión misma entre los dos derechos. Surge como acción criminal, como delito, no porque el héroe haya actuado arrastrado por un *pathos* contrario al deber, sino, precisamente, por un *pathos* en el que lleva en sí un deber, por ejemplo, el de vengar la muerte de su padre, por las leyes de familia: “la oposición se manifiesta, por tanto, como una colisión desventurada del deber solamente con la *realidad* carente de derecho” (Hegel, 1985, p. 274). Es por esta acción que la autoconciencia se convierte en culpa y esta adquiere la “significación del delito” (p. 274). Es una acción negativa pues, al fin y al cabo, debe negar una ley, en el momento de actuar conforme a aquella otra que elige unilateralmente; por eso, al negar la otra ley, realmente la está infringiendo y por ello la acción, al tomar partido por una de ellas, es culpable de su acto por aniquilar

---

73 Alexander Kojève (2006) en su texto “La Dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel” define la acción negativa (o negatriz como la nombra), a partir del Deseo que vuelve al hombre inquieto y “lo empuja a la acción. Nacida del Deseo, la acción tiende a satisfacerlo, y solo puede hacerlo por la “negación”, la destrucción o por lo menos la transformación del objeto deseado (...). Así, toda acción es “negatriz”. Lejos de dejar lo dado tal como es, la acción destruye si no en su ser, por lo menos en su forma dada. Y toda “negatividad-negatriz” por relación a lo dado es necesariamente activa. Mas la acción negatriz no es puramente destructiva. Porque si la acción que nace del Deseo destruye una realidad objetiva para satisfacerlo, crea en su lugar, en y por esta destrucción misma, una realidad subjetiva” (pp. 10, 11)

la otra. De aquí se entiende que lo contrario de lo sabido, en el acto, no es el no-saber, sino el ser como tal<sup>74</sup>. Es por el obrar que se produce este desdoblamiento tanto en lo formal como en el contenido, en la conciencia como en la realidad externa, y en la propia conciencia entre las figuras del dios revelado y de las Erinias. La mediación de esta diferencia, entonces, solo es posible en la substancia en la que se da la relación entre ambas. En Zeus convergen ambas y se sientan en su trono tanto el poder del derecho de abajo como el de arriba; es por ello que en él se restablece la unidad, y en el Leteo la absolución del crimen, como en el caso de Orestes en las *Euménides*.

Con estos presupuestos podemos entender el oscuro pasaje que revela Hegel al hablar de la sustancia, Zeus, como la relación misma:

La sustancia es la relación según *la cual* el saber es para sí, pero tiene su verdad en lo simple, según *la cual* la diferencia mediante *la que* la conciencia real tiene su fundamento en la esencia interior que la destruye y según *la que* la aseveración clara ante sí de la

---

74 En el caso de Edipo, encontramos que Creonte le hace saber la revelación de Febo: expulsar el miasma que existe en la tierra de Tebas y no mantenerla so pena de ser irremediable (Sófocles, 2006, v. 95, p. 203). En este momento, Edipo pasa de un no-saber a un saber, pero no como un reconocimiento, sino como mero conocimiento que, al parecer, Edipo creía ignorar. Esto es importante pues, realmente Edipo ha olvidado un suceso en el pasado, el asesinato de su propio padre Layo, que no logra asociar ni al oráculo ni a la peste del reino. Es decir, este saber se le ha convertido en un no-saber. Luego, este saber del oráculo se convierte para Edipo en una investigación sobre el responsable de la muerte del antiguo rey de Tebas. Este oráculo, por una parte, se presenta como luz (de Febo) para el pueblo (de hecho, Creonte llega con buen semblante para dar la buena noticia al rey); pero también como sombra (de las Erinias vengadoras) por lo que oculta sobre la naturaleza del asesino, de la mancha que hay que lanzar fuera de la ciudad. Por ese lado oscuro, es que Edipo comienza su investigación, hasta que este no-saber se le trueca en saber: a quien buscaba era a sí mismo. Aquí se da lugar a uno de los reconocimientos, esta vez por intermedio del servidor, pastor de ovejas, que lo identifica como el hijo de Layo. Pero no es el único oráculo, más adelante le confiesa a Yocasta, su madre y esposa, de aquél que escuchó en Delfos que le anunciaba terribles desgracias a su progenie a causa de su incesto con su madre y el homicidio a su padre (Sófocles, 2006, v.207, p. 229). Ambos oráculos estaban separados en el tiempo pero unidos en sentido. Con su acción de abandonar sus padres adoptivos por miedo a profanar el derecho familiar, Edipo no hace más que agravar la diferencia de ambas potencias y, por hacer cumplir la ley del Estado, ofende y transgrede la otra ley, la subterránea. Creyendo saber y actuar conforme a la ley que regía el Estado, la otra ley, la de abajo, permanecía escondida y “al acecho”. En medio de ellas se sienta el poder reconciliador de Zeus quien, en el olvido del exilio, conjura el nefasto saber del luminoso Febo por la sombra de sus ojos; y la sombra de la venganza por la luz de su sabiduría que llegó a la clarividencia con la de Tiresias. ¿En qué radica entonces, la falta (*hamartía*) de Edipo? En que siguió su propio saber, su certeza, y no atendió lo revelado en el oráculo que se daba como una “advertencia” (*Warnung*). De alguna manera Edipo siguió su inclinación, su pasión, al entregarse a su propio saber y no el del oráculo del dios, que incluso había ya olvidado.

*certeza* tiene su confirmación en el *olvido*. (Hegel, 1985, p. 429) Este pasaje es clave para entender el último momento de la tragedia, donde aborda Hegel “el declinar de la individualidad”.

3. Este pasaje, como todos los de la *Fenomenología*, se establece como un puente para el otro momento, en el que se anticipan los contenidos. Zeus es la unidad de la diferencia que se manifiesta en la conciencia como figuras particulares: la del dios revelado y la de las Erinias ocultas. Esta diferencia es la que anida en la conciencia, pero que es destruida en “la esencia interior” del héroe trágico y es la que lleva a cabo “la despoblación del cielo”. Tanto Febo, como las divinidades subterráneas, se presentan como una “indiferente realidad” ante la suprema potencia, Zeus, a la que solo *conoce y reconoce* la autoconciencia trágica. Es en él donde la aseveración de la certeza, que lleva al individuo a confiar en su saber propio, desemboca en las aguas del Leteo para su disolución. Si bien la autoconciencia se confía de su certeza, la verdad no está allí sino en lo simple, que es la sustancia misma, en este caso, Zeus. Este, en cuanto sustancia, no es aún el destino (*Schicksal*), que es la misma Necesidad, y por ello no es aún lo absoluto; no obstante, permanece todavía como potencia suprema, reunión en sí de todos los dioses.

La autoconciencia se manifiesta como autoconciencia real que puede verse como la del coro o la muchedumbre espectadora de la que emergen las emociones divinas del terror y las próximas de la compasión; por otra parte, la autoconciencia del individuo como tal, la del héroe, queda desintegrada en su “máscara y en el actor, en la persona y en el sí mismo real” (Hegel, 1985, p. 431). Pero esta desintegración del héroe ya había tenido un precedente en la conciencia misma de este: con la unidad (negativa) de su obrar había destruido en él las dos potencias contrapuestas y los caracteres autoconscientes (p. 429). Igualmente, las esencias que se oponían a esta conciencia, encuentran en la “unidad inmóvil del destino”, el retorno al simple Zeus (pp. 429-430). Pero, de otro lado, la diferencia que se da en la autoconciencia del héroe no es una simple apariencia<sup>75</sup>, sino que es, por esta misma diferencia,

---

75 Recordar que, en el ámbito de la expresión, el SER-AHÍ de esta esencia es su Manifestación, pero en cuanto interior, puesto que ella, la esencia, es un BRILLAR (*Scheinen*) para sí (Hegel, 1987, pp. 26-27).

manifestación esencial; este ser-ahí (en este caso de la tragedia, sería el héroe) es la configuración “adecuada al espíritu, [es] su realidad expresiva del espíritu, figura espiritual” (Hegel, 1987, p. 29).

Esta configuración expresiva del espíritu que se presenta en la tragedia no puede darse más que desde el propio lenguaje ¿Pero se trata de un puro lenguaje?, ¿qué importancia tiene entonces la representación misma si los personajes se expresan ante todo por medio del lenguaje? Si bien es cierto que, para el propio Aristóteles, se trata de un espectáculo que requiere de una escenificación, lo más importante para este es el argumento, de tal manera que, “aún sin verlos, el que escuche el acaecimiento de los hechos se estremezca y sienta compasión a raíz de los acontecimientos” (Aristóteles, 2002, 1453b, p. 63). Dicha trabazón de los hechos no sería posible comprenderla, en este sentido aristotélico, más que por el lenguaje, el cual, ya lo habíamos mencionado al principio, hace referencia ante todo, a un lenguaje elevado, es decir, espiritual.

Sin embargo, Hegel, posiblemente como crítica a este pasaje de Aristóteles, afirma que la máscara del actor, en este caso de la propia representación escenificada, no es meramente una exteriorización y que, por el contrario, es algo esencial a él: “Así como a la estatua le es esencial el ser obra de manos humanas, no menos esencial es al actor su máscara, y no como condición exterior de la que deba abstraerse la consideración artística” (Hegel, 1985, p. 425). Prescindir de estos elementos sería para Hegel mismo decir “que el arte no contiene aún en él su sí mismo verdadero y peculiar” (p. 425). Esto implica, entonces, que, si bien el lenguaje es el *Da-sein* del espíritu (1985, p. 380), también es cierto que este requiere de la presencia sensible del actor (con su máscara). Este lenguaje es, no obstante, el medio por el cual se expresa el espíritu de manera adecuada y convirtiéndose junto con el actor, en el ser-ahí de la tragedia. Este lenguaje no prescinde de un cuerpo, sino, al contrario, lo requiere y por ello se encarna en el actor, y en esto se diferencia de la epopeya. De aquí que podamos diferenciar en la tragedia estas individualidades: la del coro, la de los héroes y las de las potencias divinas. Cada una de ellas tiene un tipo de lenguaje que los caracteriza: el coro con su tono de piedad reflexiva; las potencias divinas que se expresan ambiguamente por sus oráculos y el de los héroes cuyo *pathos* es la materia misma de su carácter.

Si bien el lenguaje de la tragedia depende aún de la manifestación sensible que el actor con su máscara proporciona, podemos también hablar de un tipo de representación (*Vorstellung*) inmediata (pues todavía depende de lo sensible) que anticipa aquella que se desarrollará en la religión revelada. Este “ser ahí del espíritu” que es el lenguaje, como replica Simon (1982), se define sobre todo por la “libre conexión” (p. 147) de sonido y sentido, esto es, que no se somete a “ningún género de determinación” (p. 147). En efecto, el lenguaje trágico, que es el lenguaje de hombres libres<sup>76</sup> que “conocen y saben decir su derecho y su fin” (Hegel, 1985, p. 425), obedece nada más que a la “propia fuerza y voluntad de su determinación” (p. 425). Es en este sentido que podríamos hablar de la libre individualidad del héroe que se expresa por medio del lenguaje, y por lo tanto como expresión de su ser allí interior, espiritual. En la propia acción que realiza el héroe (negación de las potencias) encontramos también un lenguaje que expresa su puro sí mismo, de tal manera que su acción ética corresponde a su lenguaje trágico.

Ahora bien, las acciones del héroe trágico tienen su resolución o “reconciliación de la oposición consigo misma” (Hegel, 1985, p. 429) en el olvido o *Leteo*: bien negando las potencias subterráneas y en ellas encontrando su fin en la muerte, o bien en las potencias de arriba teniendo su fin en la absolución del crimen. La “destrucción de ambas potencias junto con los caracteres autoconscientes” es la unidad del movimiento de esta acción. Esto es: en la acción del héroe trágico se da lugar a una disolución de las potencias y los caracteres individuales de las esencias. Pero es una acción que lleva a la propia disolución del individuo en el olvido, como expiación de su crimen. Este olvido o *Leteo* no sería más que un ya-no-saber, donde tanto el saber cómo el no saber de la autoconciencia quedan anulados por la unidad del Zeus a la que todo retorna (Hegel, 1985).

---

76 Es de aclarar que solo es al inicio del pasaje de la tragedia donde se presenta la única alusión al adjetivo “libre” y es cuando hace referencia a los artistas que “exteriorizan la íntima esencia, demuestran el derecho de su actuar y afirman serenamente y expresan determinadamente el *pathos* al que pertenecen, *libres* de circunstancias contingentes y de la particularidad de las personalidades, en su individualidad universal” (Hegel, 1985, p. 425). El adjetivo en este contexto es para el artista, no para el héroe que este representa. Sin embargo, en otro sentido, también es válido este tácito adjetivo para el héroe en el sentido que aquí encontramos, esto es, el de ser “hombres *autoconscientes* que *conocen* y saben *decir* su derecho y su fin, la fuerza y la voluntad de su autodeterminación”.

La individualidad del héroe, cede a la universalidad de Zeus que, no obstante, es potencia positiva, “la quietud del todo en sí mismo, la unidad inmóvil del sí mismo” frente a la cual el destino se erige como “potencia negativa de todas las figuras que aparecen” (Hegel, 1985, p. 430). De igual manera la autoconciencia como aquella “simple certeza de sí”, deviene, a su vez, potencia negativa interna, que destruye las potencias y sus caracteres autoconscientes (que ya no son esenciales). La autoconciencia real (la del espectador que representa el coro), no ha superado más que el extrañamiento del mundo real y ahora pasa, en tanto espectador, por el extrañamiento del “movimiento de la vida divina”, llenándole de *terror*<sup>77</sup>; pero este mismo movimiento engendra en la conciencia también un sentimiento de compasión *inactiva*, pero ya no por el extrañamiento (o lejanía), sino por la cercanía ante el dolor que siente ante sus iguales. Compasión que, en todo caso, permanece en una quietud propia más de la posición de un coro que, por carecer de carácter, no logra un actuar unánime negativo, sino que, más bien, es la autoconciencia que, “en parte” asume su pasividad y positividad y “de otra parte” esta misma autoconciencia en cuanto coopera y pertenece a los caracteres es la unificación pero parcialmente. Así, en esta autoconciencia verdadera, la que comporta el sí mismo (del héroe) no se da aun la unión de la substancia y el destino. La unificación, paradójicamente (o más bien irónicamente), se realizará efectivamente en la comedia, pues esta encarna la autoconciencia real singular como esencia universal.

Si bien el coro se disuelve en la autoconciencia del héroe, así mismo la individualidad de este se desintegra en su máscara ante el espectador. Se trata en este caso de la “hipocresía” que es solo externa y corresponde al momento en el que el actor termina su representación, se quita su máscara y se aniquila, en ello, la individualidad del héroe. La máscara (*prosopo*-persona) que usa el actor, si bien permanece en el terreno de la apariencia, no es otra cosa que un amplificador de su lenguaje; la máscara oculta al actor en su sí mismo, pero lo proyecta en cambio, en su propia voz y es allí donde aparece el *personaje*.

---

77 ¿Podríamos interpretar este “terror” del coro no solo como ese extrañamiento que causa en ellos (y por lo tanto también en el espectador) este “movimiento de la vida divina”, sino también que, derivado de este, lo acompaña el terror de ver que el mundo ético se derrumba ante ellos y deja de ser esa “bella totalidad armoniosa y equilibrada que ellos se representaban bajo la forma de un panteón de dioses” (Thibodeau, 2011, p. 168)?



Sin embargo, también, al aparecer para otro, el sí mismo del héroe, en tanto personaje, desaparece con él su en sí y solo queda para otro (el espectador) como una pura negatividad y desintegración de su ser-allí. Pero que la máscara sea apariencia, no por ello deja de ser esencial al actor (¿y al héroe?). Hegel, compara, como mencionábamos líneas arriba, al inicio de este apartado de la tragedia, lo esencial que es para la estatua el ser obra de manos humanas con lo esencial de la máscara para el actor. Y es esencial en la medida en que ya no es obra de manos humanas sino aparecer mismo del espíritu como lenguaje. En la máscara no está escondido solo el actor, sino la divinidad misma que padece también lo ineludible del destino. Al héroe solo le queda entonces su padecer, su *pathos*, que es aquello que finalmente expresa y al que pertenece. Cuando el héroe “sale de la máscara” sale también con él el coro y las potencias, es decir, tanto la individualidad del héroe, del coro y de los dioses desaparecen y solo queda el ineluctable destino que viene a ser, según las palabras de Thibodeau (2011) como leyes “eternas y racionales”, como el mismo “orden cósmico” sin el cual no es posible la misma tragedia (p. 168).

Es importante ir delimitando pues los elementos que constituyen el conflicto mismo en esta tragedia: de una parte la individualidad del héroe, que se expresa en su carácter, su *pathos*, como lo finito e inesencial; en cambio, el destino mismo, la Necesidad, se impone como lo esencial y arrastra hacia sí la substancia, las potencias y la propia individualidad. Es la pura negatividad, no solo del héroe con su acción, sino también de la Necesidad misma, que, “tiene frente a la autoconciencia la determinación de ser la potencia negativa de todas las figuras que aparecen, de no conocerse a sí misma en ella, sino de hundirse más bien allí” (Hegel, 1985, p. 430). Este hundirse constituye la característica peculiar de la individualidad misma. El héroe se hunde en su *pathos*, que no es más que su “noche terrorífica” y con él su autoconciencia como certeza de sí, pues lo que él creía saber y tener como suyo, se diluye en lo escondido del no-saber de las divinidades de abajo; lo que él creía que era justicia, termina siendo crimen. Tal es su finitud: la certeza de sí mismo que tiene su confirmación en el *Leteo* u *olvido*, esto es, en la absolución de su falta (*hamartía*) por las potencias de lo alto o, en la muerte, por las potencias subterráneas (Hegel, 1985).

Es, de alguna manera, la muerte del héroe, bien sea a través de su exilio, bien sea a través de su muerte fáctica; incluso, si el héroe fue absuelto por el derecho de arriba, es el paso por el *Leteo* del olvido el que determina su finitud. El héroe se hunde, finalmente, en su propio sacrificio que es la entrega de su individualidad en aras de la substancia. El héroe tiene que morir, pero logra en esta expiación su purificación, que no deja de ser externa aún, porque le viene de fuera (sea por las potencias de arriba o de abajo), pero que, al menos, alcanza una reconciliación con estas mismas potencias. Pero, paradójicamente, ello implica también para esta autoconciencia, la pérdida de su mundo, aquél donde la substancia ética cobijaba a todos los singulares en su voluntad y obrar; en aquél mundo, precisamente, había tenido lugar la “*Religión del Arte*”. En él, recordemos, la comunidad es el pueblo libre “en el que la costumbre constituye la sustancia de todos, cuya realidad y existencia saben todos y cada uno de los singulares como su voluntad y obrar” (Hegel, 1985, p. 408).

En este tercer momento de la obra de arte espiritual se da la transición donde la conciencia del héroe “tiene que salir fuera de su máscara” y se presenta como destino (*Schicksal*) en unidad con el coro, sus dioses y las potencias absolutas (Hegel, 1985). El destino, en tanto, es esta “autoconciencia que todavía no se ha encontrado a sí misma” (Hyppolite, 1998, p. 502), que es la potencia negativa que se encarna en el héroe pero arrasa consigo también a los dioses, es la unidad espiritual a la que todo vuelve (Hegel, 1985). Entramos, entonces, al momento donde no solo la individualidad del héroe ha llegado a su ocaso, sino también la de los dioses, y que abre en última instancia el lugar a la autoconciencia singular de la comedia para que se instaure como lo esencial; es la certeza misma que llega a ser, la esencia substancial.

Que el comienzo del arte se haya dado en el espíritu ético de esta comunidad, indica que estaban dadas las condiciones para que el espíritu eligiera encarnarse específicamente en un individuo (que es fruto de la obra de un singular de esta comunidad misma y que por lo mismo se trata aún de una individualidad inmediata y abstracta) y en cuyo cuerpo ha depositado el mismo espíritu su dolor en tanto *pathos* (Hegel, 1985). La autoconciencia de esta individualidad, no obstante, todavía no es libre<sup>78</sup>

---

78 El héroe no es totalmente libre pues debe someterse aún al destino, ley inmutable y racional que se impone como orden cósmico. *Cfr.* Thibodeau (2011, p. 169).

singularidad y su sí mismo es apenas la atribución de sus caracteres, cuyos contenidos son determinados por el *pathos* del héroe trágico. Ahora bien, este “espíritu universal individualizado y representado” (p. 410) es la obra misma de arte, que logra la reconciliación (solo representada y externa) de la potencia positiva de la universalidad (de la substancia ética) y de la potencia negativa del individuo (en tanto autoconciencia trágica) como destino, como necesidad que se impone a ellos y “determina el resultado del conflicto trágico” (Thibodeau, 2011, p. 167). Aquí cabe también reunir, en esta tercera parte, la crítica que le hace Hegel a Aristóteles, en la medida en que, si bien el argumento y la acción trágica es lo más importante para ambos, el carácter del héroe, determinado por su *pathos*, no lo es menos. En el *ethos* del héroe reside la esencia de su sí mismo. Igualmente importante, el que, a diferencia de Aristóteles, Hegel reivindica la “representación” teatral como esencia misma de la tragedia, sin olvidar, por supuesto, el lenguaje que representa la acción trágica del héroe.

En la síntesis de todo este movimiento dialéctico podemos constatar que en la tragedia se presentan varias confrontaciones que ocurren en diferentes niveles. Uno de ellos es el nivel ontológico, que corresponde a la proliferación de individualidades: las del coro, la de los héroes y la de las potencias, las cuales, cada una de ellas se presentan como seres en sí, diferenciadas unas de otras a partir de unos caracteres particulares: por ejemplo, entre los dioses tenemos unos que son belicosos, otros astutos, otros sabios, seductores, etc. Entre los héroes, por su parte, caracteres que tienen su determinación en algunas de las potencias supremas (que representan lo femenino-divino-subterráneo con lo masculino-estado-alto), pero que al enfrentarse entre ellas van convirtiéndose en esencialidades contingentes, como acontece con el caso de la multiplicidad de dioses los cuales van cediendo a una única substancia, en este caso, Zeus. El coro, en cambio, ante su ausencia de carácter, expresa, más bien, la voz del pueblo (libre), en tanto espectador o contemplador de la desgracia del héroe. Finalmente, la individualidad del héroe quien por su acción, que al parecer tiene su motivación justa<sup>79</sup>,

79 A propósito de la importancia de la justicia en la tragedia, Terry Pinkard (1994) sostiene que “For Greek tragedy to work, the laws that govern both humans and divinity must be presumed to be both eternal and rational. That is, for there to be a true reconciliation, the Greek spectators must presume that this fate is rational, that it is fundamentally that of a just cosmic order, even if (as in distinction from the later Christian view) the goals and aims of this order cannot be revealed to humans. Without this assumption, Greek tragedy could not make sense to de Greeks. (p. 247)”

termina cometiendo una falta grave y contraria al orden cósmico y las potencias supremas, razón por la cual se convierte esta autoconciencia en la potencia negativa inconsciente donde confluyen, además, las anteriores individualidades, incluso las divinas.

En el nivel epistémico, que está en relación con el anterior, tenemos que la autoconciencia, se divide entonces, por una parte, entre la autoconciencia de la individualidad del héroe que comporta al destino mismo y su ceguera (su no saber de sí), y por otra la autoconciencia real que es la del coro o de la muchedumbre pero que todavía se diferencia de la necesidad abstracta del destino<sup>80</sup>; es en la autoconciencia del héroe como el destino llevará a cabo la “disolución del sujeto” (Hegel, 1985, p. 427). Ocurre en la autoconciencia también del héroe el enfrentamiento entre el sí-mismo de los dioses, especialmente el de Zeus como el saber mismo abstracto y el sí-mismo del héroe, división que tiene lugar, particularmente, en su individualidad (la del héroe), cuyo carácter o determinación pasa a convertirse en esencial, frente a los caracteres múltiples y contingentes de los diferentes dioses que pasan a ser inesenciales. Sin embargo, el momento culmen de esta individualidad, representada en el héroe trágico, paradójicamente es su misma disolución, debido a que la necesidad abstracta, o el destino mismo que es un sí mismo que no se conoce, arrastra tras de sí al héroe en las aguas del *Leteo* del olvido como única reconciliación posible, tras haberse atrevido a retar las potencias con la determinación de su propio acto. De hecho, este acto del héroe lo torna ahora contingente y por ello inesencial ante la potencia negativa del destino que se yergue como esencial.

Ahora bien, entre estos dos niveles podríamos ubicar también el del lenguaje en el que cada individualidad se expresa de manera particular: el coro con su lenguaje piadoso por el terror a la divinidad y compasión hacia el héroe y su destino; el de las potencias con su oráculo y designios ambiguos y el del héroe con su lenguaje que da

---

80 El mismo Pinkard ilustra en la tragedia lo que representa para ella el movimiento mismo de la autoconciencia trágica: “Moreover, tragedy represents a conceptual movement in the development of Greek self-understanding, since it offers an explicit reflection on necessity and self-identity. In Greek tragedy, the tragic element comes about because of characters who acts out of their sense of self-identity and who thus necessarily act in a manner that in turn necessarily leads them to their frightful culminations. The profundity of Greek tragedy and its greatness, according to Hegel’s view of it, lies in its self-conscious reflection on these implications of self-identity as understood by the Greeks” (1994, p. 245).

cuenta de su acción ética. Sin embargo, esta desintegración del héroe se realiza en su persona y en el sí mismo real, que se asume como certeza de ser sí mismo, y que se convierte en el propio destino de los dioses del coro (Hegel, 1985). La autoconciencia al devenir certeza de sí misma, esto es, la conciencia que ahora se representa (a sí misma en un escenario) es ella misma autoconciencia real, que en su mueca de máscara se satisface a sí misma y en su singularidad se asume como universal, tal es su ironía.

### 4.3.3 La comedia.

En la comedia nos encontramos en la universalidad concreta del movimiento dialéctico de la expresión del arte espiritual. Esto es, el sí mismo ha llegado a ser el individuo singular que se asume como la universalidad misma, “y se ha convertido en el *destino de los dioses y de las potencias éticas* y se sabe como tal” (Hyppolite, 1998, p. 502). Si en la tragedia el “cielo se ha despoblado”, en la comedia el cielo se ha aniquilado. En este momento, donde “*el sí mismo es la esencia absoluta*” se puede anticipar ya las duras palabras de “dios ha muerto”<sup>81</sup>, pues el hombre ordinario ha desplazado a los dioses y se ha convertido en esencia absoluta. Aquí el actor “deja caer la máscara” (*lässt die Maske fallen*) cuando quiere ser algo “justo” y se la vuelve a poner cuando quiere ser su persona y encuentra que no hay diferencia con el hombre que es. En la comedia hay una suerte de combinación entre ironía y arrogancia que lleva a ver en la divinidad y en los hombres una debilidad que contrasta con sus altas pretensiones.

Recapitemos: Si bien en la epopeya el *aeda* al invisibilizarse en su canto supera el principio de la obra de arte abstracta, donde el artista quedaba oculto en su obra. Y si en la obra de arte viviente donde el artista es la obra misma, y el “sí mismo es reconocido en su substancia” (Hegel, 1985, p. 418) se supera en la tragedia en tanto es en ella donde el actor, con su cuerpo y su voz resonante, se hace uno con el héroe que representa. En la comedia, por su parte, se da la superación de la *Religión Natural*, ya que aquí, al volver sobre la contingencia de la Naturaleza y su inmediatez que se emplea en el arte natural como adorno, morada u ofrenda, ahora, en la comedia, se le toma con la conciencia de la ironía de su significado. De hecho, la comedia tomará ahora desde lo humano, la manera como se expresaba lo divino en la

Religión Natural mediante formas desproporcionadas y grotescas por medio de las plantas y los animales. Al respecto anota Kojève (2006) que en “la Comedia concluye así la muerte de la Religión *natural* (el Arte mata a la Naturaleza)” (p. 300).

Lo cómico será, entonces, una suerte de mezcla entre lo irónico<sup>82</sup> (que se expresa en la desproporción de una propiedad singular que pretende volverse algo para sí (Hegel, 1985, p. 431), lo ridículo (que surge del contraste entre su opinión de sí y su ser allí inmediato, entre la necesidad y su contingencia, entre su universalidad y su vulgaridad y la arrogancia (de la esencialidad universal que se delata en el sí mismo. El origen de lo cómico, según Hyppolite (1998), es “la debilidad de los hombres y de los dioses, en contraste con sus pretensiones” (p. 502). Cabe preguntarse si la comedia no está relacionada tal vez con el escepticismo mismo, no en cuanto “realiza” la libertad de sí misma del estoicismo (el puro pensamiento), sino que la “representa” pero de manera también inesencial. En efecto, en la comedia se llega a una libertad tal, que la conciencia niega toda determinación del pensamiento, toda esencialidad. Si bien el escéptico “reconoce su libertad como elevación por encima de toda confusión y el carácter contingente del ser allí” (Hegel, 1985, p. 127), el cómico, por el contrario, llega incluso a ironizar sobre tal elevación; el autor cómico, incluso, pide que lo eleven, lo den por ganador. En la comedia no se da una dialéctica como la del escepticismo que conlleva esa “ataraxia” del pensamiento de pensarse como “*la inmutable y verdadera certeza de sí misma*” (p. 126). Más bien, es representar la propia ironía de la singularidad de esta certeza de sí misma en su pretensión de ser ella misma lo inmutable y verdadero. Lo irónico es esta negatividad absoluta que se burla incluso de sí misma.

Si bien la Tragedia se caracterizaba por la omnipresencia del destino, donde el rasgo de lo serio de su contenido y su forma se expresaba en su *lenguaje elevado*. En la comedia, por el contrario, se caracterizará precisamente por esa ausencia de destino y su tono burlesco e irónico que se mueve entre el exceso de vitalidad y su ausencia, según lo remarca el propio Hegel (1979) en su texto “*Sobre las Maneras de Tratar Científicamente el Derecho Natural*”:

En cambio, la comedia (...) caerá, en general, del lado de la falta de destino; bien que caiga dentro de la vitalidad absoluta y ofrezca así solamente sombras de oposiciones o luchas burlescas con un destino hecho y enemigo ficticio, o bien que caiga dentro de la no vitalidad; pero también ofrece sombras de independencia [o existencia independiente] y de absolutez. (p. 76)

Aunque no sería exacto decir que el lenguaje de la comedia cae en la vulgaridad, debido a que es el hombre común el que aquí se expresa, no debemos de olvidar tampoco que lo burlesco cae en lo ridículo y este en lo que los griegos denominaban *phaulos*, es decir, lo bajo, lo vil que a su vez estaba relacionado con lo malo y lo feo (*aischron*). Aristóteles, precisamente en lo poco que logra mencionar en su *Poética* sobre la Comedia, afirma que:

La comedia es, tal como dijimos, la imitación de individuos de más bien baja ralea (*phaulotéron*), pero no de cualquier especie de vicio, sino que lo risible (*geloion*) es parte de lo feo (*aischrou*). Pues lo risible es un defecto (*hamártemá*) y una fealdad (*aischos*) sin dolor ni daño, como, por ejemplo, por no ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor. (Aristóteles, 2002, 1449<sup>a</sup>, p. 43)

Lo anterior nos da para pensar que, si bien el lenguaje de la tragedia no era el empleado por el hombre común y corriente<sup>81</sup>, en la comedia, en cambio, sí era el usual, a tal punto que aquel tono solemne y piadoso propio de la tragedia pasa a uno bajo y más bien irreverente con la divinidad, de tal suerte que para Kojève, a propósito de la “homogeneidad del mundo” derivado de la comedia, esta aporta un incipiente ateísmo: “Este ateísmo es esencialmente nuevo, y es lo que aporta la comedia. El Arte en tanto que Religión desaparece (se suprime) igual que la *Religión del Arte*” (Kojève, 2006, p. 299). Sin embargo, agrega que el hombre de la comedia, por el hecho de ridiculizar a los dioses, todavía debe ser creyente, no es todavía un ateo como tal<sup>82</sup>.

---

81 Así lo refiere Aristóteles (2002) en su *Poética* al hablar de las expresiones del género de la tragedia que “por no estar basadas entre las usuales, generan en la dicción el tono carente de vulgaridad, cosa que Arífrades desconocía” (1459<sup>a</sup>, p. 93),

82 Recordar que, en todo caso, esta tendencia a la “secularización”, se había manifestado ya en la tragedia cuando Hegel (1985) en la *Fenomenología* se refiere a los diferentes dioses (diferentes a Zeus) como no-esenciales: “La eliminación de tales representaciones carentes de esencia, que los filósofos de la antigüedad reclamaban, comienza, por tanto, ya en la tragedia...” (p. 430)

El resultado del segundo momento, el de la tragedia, nos había dejado una substancia divina que reúne en sí lo natural y lo ético propiamente; además que la conciencia de sí real se había apropiado de lo natural, y lo emplea (*verwendet*) como el “secreto revelado de su destino” conservando su esencia interna. Lo natural, si bien se había manifestado en la Religión natural como algo distinto del sujeto, en la tragedia, este mismo se lo apropiaba y lo asumía como lo que se le revelaba con un significado del destino. Ahora, en la comedia, lo natural no es más que aquello que lo conserva en su ser allí natural (Kojève, 2006). De otra parte, lo ético, que reúne el Estado y la familia, se asume como el *demos*, como el pueblo que lleva en sí lo universal, el puro saber autoconsciente. Entre estas dos “zonas” de lo ético [la zona de lo natural, y la zona de lo absoluto], referidas por Hegel (1979) en su libro *Maneras de Tratar Científicamente el Derecho Natural*, este respetable *demos*, es perturbado por la comedia en su unidad de señorío y de entendimiento, al volverse un singular, encarnado en un personaje que es como cualquier hombre del común: “La Comedia separa entre sí las dos zonas de lo ético, de manera que les deja plena libertad para que, en una, las oposiciones y lo finito resulten una sombra desenciada; para que en la otra constituya lo absoluto una ilusión” (p. 79). En efecto, lo singular se convierte en la realidad misma (pero sin esencia), o puro ser allí; en tanto, la substancia ética es solo ilusión, gracias a la libertad negativa de este ser allí natural que logra imponer sus fines singulares al orden universal (Hegel, 1985). La unidad real es, como primer aspecto de la comedia, la del cómico (actor) y el hombre común que es, asimismo, la singularidad del pueblo. Este se burla del orden universal, porque, en el fondo, ya no hay ningún secreto que revelar entre el mundo y su ser, allí no hay nada escondido, todo parece transparentarse en la particularidad y contingencia de este actor que hace de su debilidad su mayor grandeza y de lo finito algo inesencial. Tal es la homogeneización que líneas antes mencionaba Kojève y que lleva a un mundo sin Dios.

En esto último consiste el segundo aspecto de la Comedia, en el que los dioses mismos son despojados de su esencialidad y, en cambio, caen del lado de lo natural y lo contingente, terminan como las “nubes” o la niebla que desaparece (Hegel, 1985, p. 432). De hecho, una divinidad como la de Hermes, en “La Paz” de Aristófanes (2007),



termina cediendo por un pedazo de carne a la solicitud del labrador Trigeo de hablar con Zeus para salvar a la Hélade:

HERMES. Por la Tierra que no te librarás de morir, si no me dices cómo puñetas te llamas.

TRIGEO. Soy Trigeo de Atmoneo, un viñador muy capaz; no soy ningún sicofanta ni muy dado a los negocios.

HERMES. *¿Y a qué vienes?*

TRIGEO. *Tengo para ti este trozo de carne.*

HERMES. *¡Pobrecito mío! (solicito) ¿Y cómo has llegado?*

TRIGEO. *¡Ay tragoncete! ¿Ves que ya no te parezco requemaldito? Anda, ve y llámame a Zeus. (vv186-194, pp. 251- 252)*

En este diálogo no podemos pasar de largo ante el lenguaje utilizado por Aristófanes. No solo es impensable para el contexto de una tragedia en el que se trata precisamente de acciones éticas de hombres “serios”, sino que, seguramente, tampoco era el lenguaje que se escuchaban en el ágora y menos en los cultos, para referirse al dios. Encontramos, pues, que no hay mucha diferencia entre el lenguaje de uno y de otro (del dios y del viñador), quienes utilizan expresiones seguramente muy del común (“cómo puñetas...”, “¡Ay tragoncete...”, etc.) para tratarse entre iguales y no precisamente entre los distinguidos miembros de los asuntos del estado. Pero lo que llama la atención es que la relación inicial se invierte: el dios maldice al viñador que lo incomoda, pero que al ver el trozo de carne cambia de tono y actitud ante Trigeo; así este sin ningún temor le responde con cierta impiedad y lo “compra” con una precedera vianda, para luego ordenarle que llame a Zeus. Es claro que el viñador trata con tal desdén al dios pues está muy *cierto de sí* y el dios ha perdido toda “la potencia” que antes lo caracterizaba.

Pero, de otro lado, está el coro que se caracterizaba por su sabiduría, y ahora quedó relegada a un compendio de simples ideas sobre lo bello y lo bueno, también despojadas de todo contenido y en las que puede vaciarse lo que el placer y la ligereza de la juventud tengan a

bien echarles y quedan así como “juguetes” de la opinión, concluyendo así este segundo momento:

Los puros pensamientos de lo bello y lo bueno, liberados de la suposición que contiene tanto su determinabilidad como contenido cuanto su determinabilidad absoluta, la firmeza de la conciencia, ofrecen, por tanto, el cómico espectáculo de vaciarse de su contenido, convirtiéndose con ello en juguetes de la opinión y de la arbitrariedad de la individualidad contingente. (Hegel, 1985, p. 433)

Llegamos, finalmente, al momento en el que la *Religión del Arte* ha retornado a sí misma y ha terminado en el sí mismo singular (Hegel, 1985). Es la disolución del destino en la autoconciencia o, en otras palabras, el destino se hace consciente en el sí mismo singular. Ya no es la “quietud vacía” y el “olvido”, sino que, al reunirse con la autoconciencia, pierde su fuerza negativa que tenía en la tragedia; ahora esta fuerza negativa es el sí mismo singular “por medio de la cual y en la cual desaparecen los dioses y sus momentos, la naturaleza que es allí y los pensamientos de sus determinaciones” (p. 433). Ello implica entonces, en palabras de Hyppolite (1998), la disolución misma del “mundo ético” en este *sí mismo* (p. 503); la divinidad ha perdido su substancia y no se diferencia, incluso, de cualquier labrador. La paradoja a la que se ha llegado en la comedia consiste en esto: la divinidad, incluido Zeus, al no ser ya la potencia suprema en la que se reúne el mundo ético y la autoconciencia, encuentra en la unidad del actor-persona- espectador. La “alegre” certeza de que en su sí mismo, en su yo, se gesta la desgracia de su propia división, de su propio desdoblamiento: “la verdad de esta absoluta certeza de sí es ser lo inverso de sí misma; pretende ser conciencia dichosa y debe aprender que es la conciencia desgraciada, la conciencia para la cual, ‘el propio dios ha muerto’” (Hyppolite, 1998, p. 503).

Pero lo que se pierde en lo divino, se gana en libertad particular. Estamos en la comedia, en el momento en que la certeza del *sí mismo* es la potencia negativa absoluta y se presenta ya no como algo *representado*, sino vivido, sentido, de tal manera que el propio espectador se ve “actuar (*spielen*) a sí mismo en la acción”; no está ya separado de la conciencia en general, sino que es él mismo quien puede estar en lugar de quien

está actuando; ya no hay temor (ni tampoco compasión), solo bienestar; no hay extrañamiento, solo un sentirse como en casa<sup>83</sup> (*bei sich*).

A nivel de la relación del individuo con el Estado, encontramos en la ironía propia de la comedia un desencanto y por ello una ruptura del individuo con su mundo ético, donde las potencias de lo alto y de lo subterráneo ya no tienen ningún sustento. El poder de la risa ha podido lograr hacer desaparecer el terror que le producía lo extraño: el poder del estado tanto como de la familia. Con la risa, lo que antes era venerable se vuelve ridículo, lo que era soberano se vuelve trivial. No es, en todo caso, una manera de ver “*Light*” el mundo ético. El pensamiento libre es la acción y el producto de la autoconciencia que, al lograr la certeza de sí misma, tiene que negar todo lo que ella no es. Si la estatua fue hecha con las manos de una conciencia que se ocultaba bajo el mármol o el bronce, la comedia es obra del pensamiento mismo en el que retorna todo lo universal, pero como negatividad absoluta en la singularidad de una conciencia. Si la comedia presupone esta libertad que le permite anular toda esencialidad diferente a ella misma ¿Podríamos repensar el la comedia sería el inicio del escepticismo mismo? Todo parece indicar que, al menos, si no es su inicio, sí parecen ambas coincidir. ¿No es la risa una manera también de desgarramiento y de negación radical?

La *Religión del Arte* se ha consumado, y es aquí, precisamente, donde toma fuerza la expresión que Hegel (1983) revela en su Introducción a las (*Lecciones sobre*) *la Estética I: ...*”el arte es y permanece, para nosotros, según el aspecto de su suprema determinación, como algo que pertenece al pasado (*ein Vergangenes*)” (p. 53). Esto es lo que ha llevado a muchos críticos a pensar en un “fin del arte” o también en una “muerte del arte”. En referencia a esta expresión, Christoph Menke (2001), entiende que este “nosotros” está referido a “nosotros los modernos” (p. 204), se trata entonces de que, modernidad y tragedia no se excluyan y ser determinadas como “modernidad trágica y como tragedia moderna” (p. 204). La tragedia no es, entonces, cosa del pasado, pues no se trata de una interpretación teleológica pues cae en contradicciones (por ello no se podría decir incluso que la tragedia sea “superada”), sino que, más bien se trata de una “*autodisolución*” de esta en el juego estético de la comedia. De hecho, para este autor,

---

83 La traducción filosófica de esta expresión *bei sich* es “consigo mismo”. El *bei sich zu Haus* sería la coloquial.

“la tragedia es el lugar de las tensas relaciones entre la experiencia trágica y la realización de juegos” (Menke, 2001, p. 209). En efecto, Menke aduce que, según la interpretación teleológica, “Hegel lee la autodisolución de la tragedia en la comedia como formación de una autoconciencia postrágica y racional, y con ello fundamenta la tesis de la superación moderna de la tragedia en el sujeto autónomo” (p. 210). Pero esto daría cuenta entonces, de un pasado efectivo de la tragedia, de un no retorno. Pero ante esta interpretación, Menke propone aquella, según la cual, “la tragedia misma, -en su conflicto- no es ni estética ni ética; el conflicto de la tragedia no pertenece ni a la experiencia ética ni a la estética. La tragedia es, más bien, el conflicto *entre* experiencia ética y experiencia estética” (2001, p. 215).

Nuestra posición con respecto del “pasado del arte”, es reinterpretarla a la luz de la *Fenomenología*, y en especial de la Religión del arte, en tanto que preferimos llamarla “finitud del arte” o “muerte del arte”, debido a que es en este arte, el del mundo griego, en el que se da de manera inmediata esta relación directa de la finitud con la expresión misma: las obras expresan la conciencia de la finitud, y del arte mismo; la conciencia de la muerte y de la finitud de la producción artística ¿Fueron acaso los poetas griegos, en este sentido, conscientes de la relación entre la finitud, la muerte y el arte?, ¿podría considerarse por ello la *Religión del Arte* como, esencialmente, *expresión* de dicha finitud, de esta muerte (de lo divino y lo humano) en la forma del arte o lo *bello ideal*?

La expresión es, entonces, un proceso dialéctico que implica alcanzar la autoconciencia de la finitud como límite de su propia autoexpresión. Este proceso alcanza su esplendor en el arte griego y se “disuelve” luego en el cristianismo. Esta disolución no implica ni mucho menos que el arte sea “pasado” o “superado”, sino, más bien, que se diluye en el contenido de la infinitud de un Dios que adquiere el ropaje de la finitud humana.

5

CAPÍTULO  
CINCO



## 5. La expresión en la religión del arte como posible interpretación a la “MUERTE DEL ARTE”

### 5.1 Introducción

Con las anteriores consideraciones sobre la dialéctica de la expresión en la *Religión del Arte*, puede desarrollarse una propuesta de interpretación acerca del tema contemporáneo del “Fin del Arte” o, en su expresión trágica, la llamada “Muerte del Arte”. Para ello iniciaremos con unas consideraciones aclaratorias sobre estas expresiones; para finalmente proponer la que se deriva de este trabajo de investigación.

Con respecto a esta expresión de la “muerte del arte”, se le puede atribuir a Benedetto Croce (1969) cuando alude a la interpretación de algunos hegelianos, quienes afirmaban que, en el arte acontece una suerte de “agonía”, de manera análoga a lo que le ocurre a la religión cuando se “disuelve” en la filosofía (p. 152)<sup>84</sup>. Según este autor, sería

<sup>84</sup> Se trata de este pasaje en su *Estética* cuando luego de considerar la concepción de la inmortalidad del arte junto con la religión y la filosofía en la esfera del espíritu absoluto, trata seguidamente de “Otras concepciones, considerando, por el contrario, que la religión es mortal y se disuelve en la filosofía, han proclamado la mortalidad, la muerte, o al menos, la agonía del arte. Cuestión que para nosotros no tiene sentido, ya que la forma del arte es un

un error asociar el arte y la religión, a un momento histórico último (fin de la historia), cuando se trata, más bien, de formas necesarias para el espíritu. De otra parte, en las discusiones contemporáneas, se ha retomado esta expresión del “fin del arte” por filósofos como Danto, quien le ha dado otro sentido distinto al formulado por Croce, en su interpretación del arte en Hegel en tanto “agonía del arte”. Danto (1999), pues, en su obra *Después del Fin del Arte*, lo remite al fin de este tipo de narrativas, no a sus temas: “mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implicaba la palabra muerte), sino que cualquier arte que surgiera debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa en la que pudiera ser considerada como su parte siguiente” (p. 27).

De otro lado, con respecto a la expresión “muerte del arte” la podemos asociar, más bien, en la *Fenomenología*. Por un lado, al sentimiento que padece la conciencia desventurada, de saber que “Dios ha muerto”; y por el otro, el que asume la conciencia cómica de ser su certeza de sí mismo como esencia absoluta y donde, por el contrario, la esencia divina deviene como “perfecta *enajenación* de la substancia” (Hegel, 1985, p. 435).

En lo que respecta a la conciencia desventurada, valga la pena mencionar que esta se asume como el reverso de la conciencia cómica, es decir, se da en ella como una suerte de conciencia trágica donde sabe de su “destino trágico” en tanto pérdida “de toda esencialidad” en su certeza de sí mismo. De aquí las “duras palabras de que Dios ha muerto” (Hegel, 1985, p. 435). Si bien el tema de la muerte de Dios pareciera no estar relacionado con la muerte del arte, consideramos que es precisamente en la *Religión del arte* donde se da este vínculo que se establece entre el mundo de la eticidad propia de los griegos y su relación con sus dioses a través de las obras de arte que la configuran. En la obra de arte abstracta con la escultura que la comunidad ve en ella presente al dios bajo una figura humana “penetrada por la luz de la conciencia” y la singularización del “espíritu del pueblo” (p. 411); también se expresa en el himno y el culto a través del lenguaje piadoso donde tiene lugar el sacrificio mutuo como acción real del devoto y del dios en medio de la comunidad. Igualmente este vínculo se expresa en la obra de arte viviente donde el dios actúa directamente en el fiel

---

grado necesario del espíritu (...)” (Croce, 1969, p. 152).



seguidor de sus misterios y toma posesión de este, cuyo cuerpo vivo ha sido “educado y elaborado” para el libre movimiento (Hegel, 1985, p. 420). Finalmente se expresa este por medio de los héroes representados en la epopeya, la tragedia y la comedia, mediante un lenguaje que cada vez más va ganando en elevación e individualidad. Se presenta desde lo más abstracto e impersonal como el empleado en la epopeya, hasta el lenguaje negativo (por ser pura representación) que profiere el mismo actor de la tragedia enfrentándose tanto a la potencia divina como a la humana; finalmente su decadencia que se rebaja al propio hombre vulgar y singular, el cual reduce en su lenguaje hecho a su medida, tanto a la esfera divina como a la misma comunidad.

De igual manera, en la transición entre la religión del arte y la revelada, coincide aquel desencanto de la conciencia griega que se da no solo desde la instancia política o jurídica que transforma al sujeto en este nuevo “mundo de la persona y del derecho” (Hegel, 1985, p. 436), sino también con el dolor de la pérdida de su personalidad inmediata (comedia) a la vez que de su personalidad mediada por el pensamiento (la de la conciencia trágica). Una individualidad dividida, en todo caso, que presencia, además, el despoblamiento de los dioses por obra del destino, que ocurre ya en la tragedia cuando advierte que el obrar de la divinidad ya no es esencial:

Este destino lleva a cabo la despoblación del cielo –la mezcla carente de pensamiento de la individualidad y la esencia-, mezcla por medio de la cual el obrar de la esencia se manifiesta como un obrar inconsecuente, contingente, indigno de ella; pues la individualidad que se adhiere a la esencia solo de un modo superficial, es lo no esencial. (Hegel, 1985, p. 430)

Esto último es lo que concierne a la visión de “la muerte del arte” desde la *Fenomenología*, que, dicho sea de paso, poco (o nada) se ha desarrollado en los comentaristas de la tesis del fin del arte. Estos últimos se concentran, más bien, en lo dicho por Hegel (especialmente en las transcripciones realizadas por Hotho) en sus *Lecciones de Estética*.

Autores como Gadamer (1991), Adorno (2004), Danto (1999), Gethmann-Siefert (2001, 2005), entre otros, abordan, pues, el “fin del arte” desde esta perspectiva del *Sistema de la Enciclopedia*, donde

asumen esta tesis como una “crisis” o decadencia de las artes en tanto industria cultural (Adorno). O bien, como una reinterpretación del fin del arte como nuevas posibilidades expresivas (mas no desde narrativas paradigmáticas) ante las exigencias del mundo moderno (Danto). O como aquella (Gethmann-Siefert) en la que se enriquece esta postura con la versión de “*La Filosofía del arte o Estética*” que hiciera Victor von Kehler. Allí el arte romántico se nutre de manera vital con el simbolismo oriental y recupera para el arte tanto lo irónico como aquello que había sido excluido en la concepción clásica, es decir, lo feo, de tal manera que el arte bello no es ya lo exclusivo o esencial para el mismo arte. Así mismo encontramos en Gadamer (1990) en su ensayo *El fin del arte* una consideración desde la temporalidad de la conciencia estética como comprensión de verdad, en tanto Hegel “ve en el arte la presencia del pasado. Tal es la grande y nueva distinción que el arte ha ganado en todo nuestro conocimiento” (p. 68).

El por qué la expresión desarrollada en el apartado de la Religión del arte es propiamente “el pasado del arte”, se puede deducir por los anteriores desarrollos temáticos de esta tesis: en primer lugar, el estudio de la manifestación (*Erscheinung*), se define como “el nacer y el perecer” (Hegel, 1985, p. 32) la cual, en el movimiento de la vida, se hace verdad. Es en la manifestación misma que la apariencia (*Schein*) deviene esencia misma, de tal manera que, mediada por la reflexión, ella es, de manera inmediata un no-ser (p. 89)<sup>85</sup>. Es este aspecto el que se intentará desarrollar como fundamento para la comprensión del fin del arte como la expresión dialéctica de la conciencia de finitud del individuo (representado).

Ahora bien, como segundo aspecto, es en el ámbito del mundo ético donde el arte se despliega en su elemento religioso. Mencionábamos en el capítulo IV<sup>86</sup> que la substancia ética, se confronta, en la tragedia, por ejemplo, con la individualidad del héroe. En él habita ya la “sombra singular” que porta su destino, y quien expresa su *pathos* por medio de su carácter. En estos dos aspectos encontramos ya los elementos necesarios para hablar de una relación del arte con lo finito, incluso con la muerte (de la propia individualidad). No obstante, el arte en el mundo griego, expresa y configura ambos reinos, el de la eticidad y

85 Con respecto a la relación manifestación-apariencia a partir de la *Ciencia de la Lógica*, ver capítulo III, página 75 y ss.

86 Página 122

la religión y hace visibles, además, a héroes y dioses por medio de la escultura, por ejemplo, y comprensibles sus acciones (por medio del lenguaje de la tragedia, por ejemplo), para la conciencia (que se manifiesta también como la del mismo espectador). Se trata de una religión ética que se expresa de manera adecuada por medio de sus obras de arte. El vínculo, la “*religare*” de la conciencia con el mundo de arriba, y con el mundo de abajo se efectúa a través del arte con todos los conflictos y confrontaciones que allí ocurren. La religión del arte viene a ser este vínculo y su expresiva adecuación de lo divino con la figura y las acciones humanas que se presentan y representan como tal en las obras.

Ahora bien, Hegel (1983) habló en su *Estética I*, no de la “muerte del arte”, sino de que el arte “pertenece al pasado” (p. 53) (*Vergangenes*) para referirse a la superación (*Aufhebung*) de un momento histórico del “Espíritu Absoluto” que se dio en el mundo griego, lugar del que surgió la “Forma del arte clásico” y a la que le siguió la “Forma del arte romántico”. El arte (griego) así como la edad de oro del Medioevo son cosa del pasado, porque en el permanente movimiento del espíritu, “la forma peculiar de la creación artística y sus obras no llena ya nuestras necesidades más elevadas” (Hegel, 1983 (I), p. 51). Hegel en ningún momento habla de un destino trágico para el arte, como el que más adelante Nietzsche (1981) en el “*Nacimiento de la Tragedia*” le atribuirá a la tragedia, la cual muere suicidada en manos de Eurípides (p. 242). El arte no muere como tampoco muere la eticidad, o la cultura, por ejemplo. Si le hacemos caso a este tipo de interpretaciones tendríamos que aceptar que los momentos de la *Fenomenología del Espíritu*, entre ellos el de la Razón, el Espíritu, y sus manifestaciones correspondientes como la ética, el estado, la cultura, etc., también correrían con el mismo destino. La noción de progreso en Hegel no es lineal ni anula lo superado. Es más de carácter elíptico: lo conserva, tanto como lo supera en su movimiento dialéctico.

Cabe recordar que en Hegel este concepto de la *Aufhebung*, remite a tres sentidos que no se excluyen sino que se contienen en sí mismos, a saber, la negación, la conservación y la superación propiamente dicha, la cual Hegel llama, “negación de la negación”. Si bien en la *Fenomenología del Espíritu* el arte propiamente dicho es la segunda parte del capítulo de la Religión (la religión del arte), que vendría a ser

el momento negativo de la misma, en el apartado del espíritu absoluto de la *Enciclopedia*, el arte es la primera parte del Espíritu absoluto como quien dice, el momento universal abstracto e inmediato. Si bien es cierto que a la filosofía le corresponde el saber absoluto como último escaño en el que el Espíritu logra ser sujeto en tanto se sabe a sí mismo como tal, como espíritu, el arte y las demás producciones espirituales, según esta lectura, están ellas mismas contenidas en la filosofía.

Efectivamente, en la maduración de su sistema en la *Enciclopedia*, el Espíritu absoluto está conformado por el Arte, la Religión y la Filosofía. Sin embargo, este trabajo de investigación no pretende retomar esta característica que adquiere el arte en el sistema de la *Enciclopedia*, sino más bien, ganar para el arte la expresión finita<sup>87</sup> (y de la conciencia de la muerte misma), como propia de la obra, del artista y la individualidad que en ella se logra expresar en el contexto de la *Fenomenología*<sup>88</sup> propiamente dicha.

En resumen: evidenciamos en el proceso mismo de la Religión del arte una creciente necesidad del espíritu mismo por encarnarse en un sujeto singular que reúna no solo la figura de la humanidad, en su aspecto ideal, sino que esta sea viva y como individualidad autoconsciente. Esto será importante a la hora de abordar la tesis de la muerte del arte como el resultado de un proceso en el que el hombre, a partir de su auto-expresión, toma conciencia de sí en cuanto ser finito, es decir, mortal. Esta, la condición mortal del individuo, se asumirá tanto como una

---

87 No es contradictoria esta expresión finita con relación a la expresión del contenido infinito propio de la divinidad. Con expresión finita se hace referencia a la forma contingente que asume el arte de acuerdo a su momento histórico, pero también al hecho que, al expresar la obra un contenido divino, también ella misma se auto-expresa, precisamente porque forma y contenido son adecuados.

88 Es importante tener en cuenta para esta exposición, que la Religión del arte en la *Fenomenología*, la ubica Hegel histórica y geográficamente en el mundo griego, la cual parte de la obra de arte abstracta en primer lugar con la escultura como imagen de los dioses, así como del himno y del culto que con un lenguaje piadoso se dirige a los dioses como sacrificio; luego, en la obra de arte viviente, es el propio cuerpo vivo que se inicia en los misterios y es poseído por el propio dios; para llegar en la obra de arte espiritual, primero, con la epopeya donde el artista sufre un desdoblamiento como narrador (según Platón, como mimesis indirecta) y por otra como personaje (mimesis directa); en segundo lugar, con la tragedia donde el artista y el personaje forman y representan una unidad desde el lenguaje mismo (no ya diferenciado como en la epopeya) pero que guarda distancia del espectador, momento en el cual deviene así mismo en su propio declinar de la individualidad; para finalmente en la comedia, la individualidad singular toma el lenguaje del hombre común (síntesis de actor, personaje y espectador) y deviene esencia absoluta, la cual rebaja a los dioses y sus momentos en una pura inesencialidad (Hegel, 1985, p. 433).

separación del individuo con respecto al Estado, a los dioses y a su propio yo, esta última como su propia y fáctica muerte.

## 5.2 La dialéctica de la expresión como muerte del arte

El enfoque que aquí se propone se mantendrá en el ámbito de la *Fenomenología del Espíritu* y por ello también de la expresión de la “muerte del arte” y no tanto del “fin del arte”. La razón, aunque parezca banal, radica, como ya lo mencionábamos, en que la mayor parte de estudiosos de la tesis del “pasado del arte” y su consiguiente interpretación como “fin del arte”, están apoyados casi exclusivamente en *las Lecciones de Estética o de Filosofía del Arte*, esto es, en el ámbito del *Sistema de la Enciclopedia*, y poco o casi nada se hace referencia a la *Fenomenología del Espíritu*. La explicación de ello es porque, en efecto, en la *Fenomenología* no se menciona explícitamente tal expresión. Pero no por ello, esto nos impide lanzar la hipótesis de que esta concepción está implícita en su dialéctica de la expresión, específicamente en su apartado de la *Religión del Arte*.

El resultado de este proceso dialéctico del arte (griego) que comienza en la obra de arte abstracta y concluye en la obra de arte espiritual, está precisamente en el intersticio entre la comedia (el fin de la *Religión del Arte*) y la “Religión Revelada”. Allí Hegel de manera muy lírica, nos presenta la alegoría de una doncella que ofrece los frutos maduros recogidos en su regazo a una época que ignora de dónde han venido. Al menos podemos asegurar que estos frutos ya no cuelgan del árbol que los nutrió, sino que han sido recogidos por una mano que los ha seleccionado y los lleva para su consumo. Estos frutos son las obras de arte que brotaron del suelo griego y quien las lleva es *Mnemosyne*<sup>89</sup>. Pero también, recordémoslo, es el momento quizás más devastador para la conciencia que está completamente dividida, incluso, nos atreveríamos a decir, desahuciada. Ella misma ha encontrado, el fruto que lo llevará a su destierro de las seguridades que le brindaba pertenecer a un Estado, así como el de hacer parte de una comunidad en la que se reconocía en su eticidad a través de sus obras de arte; finalmente, de sentirse separado hasta de sí mismo, de su yo. Este fruto es el pensar mismo que ya se había manifestado en el apartado de la “Conciencia desventurada o desgraciada” y es por

---

89 Ver nota al pie de página 4.

ello “la autoconciencia libre” (Hegel, 1985, p.122). Comer de este fruto del pensar, lo llevará, no obstante, a la amarga soledad de su sí mismo escindido. Ha probado que este fruto no está todavía maduro y por ello añora las mieles de las seguridades que le otorgaban otrora las instituciones que lo sometían. Está dividida ahora internamente esta autoconciencia en dos: entre lo inmutable y lo mudable singular; entre lo esencial y lo inesencial, entre la conciencia de su finitud y su esencia, la autoconciencia libre (Siep, 2015); entre el trabajo y el deseo. Esta contradicción interior es también contradicción exterior y de esta manera todas sus acciones se anularán; su goce se tornará tristeza; buscando lo absoluto, se encontrará con lo singular. Es, en términos de Hegel, “la conciencia de sí como de la esencia duplicada y solamente contradictoria” (Hegel, 1985, p. 128). Esta conciencia desgraciada la desarrolla Hegel en el capítulo de la autoconciencia desde el ámbito de la religión judeocristiana, elemento que coincide, como decíamos, con el final del capítulo de la Religión del arte y el inicio de la Religión revelada. En efecto, es aquí precisamente donde Hegel hace alusión al momento previo de esta conciencia desventurada; el estoicismo y el escepticismo que ubica en la época romana donde confluye tanto el mundo de las obras de la religión del arte, como también

El mundo *de la persona* y del derecho; el salvajismo destructor de los elementos del contenido que se han dejado libres, así como la persona *pensada* del estoicismo y la inquietud insatisfecha de la conciencia escéptica, constituyen la periferia de las figuras que, agrupadas en una ardorosa espera, se disponen en torno a la cuna del espíritu que se convierte en autoconciencia; el dolor y la nostalgia de la autoconciencia desventurada que penetra en todas es su punto medio y el dolor común del parto que acompaña a su nacimiento –la simplicidad del concepto puro que contiene aquellas figuras como sus momentos. (Hegel, 1985, pp. 436-37)

En efecto, estos elementos serán las “premisas” a partir de las cuales aborda Hegel el concepto mismo de Religión revelada, la cual, desde este punto de vista, correspondería con la “muerte del arte” que aquí queremos sustentar.

Para ello, desarrollaremos esta propuesta de interpretación a partir de tres momentos en donde el individuo, en el contexto mismo

de la Religión del arte, sufre tres grandes escisiones: la primera de la cual ya se ha hecho alguna mención es la que corresponde con el yo de la conciencia desventurada como “conciencia de una confusión y una inversión absolutas” –y que es así la conciencia de su propia contradicción” (Hegel, 1985, p. 127). La segunda es la que se da en relación con la eticidad y donde acontece para él una división con la comunidad a partir de la acción ética que lo separa de ella y por consiguiente del Estado; la tercera es con respecto a la divinidad donde el individuo al pronunciar las duras palabras: “Dios ha muerto”, también está pronunciando, tácitamente, que “el arte (del mundo griego) también ha muerto”.

¿Podríamos afirmar que esta dura expresión “Dios ha muerto”, no es posible sino en tanto la conciencia de sí ha sufrido su duplicación, como conciencia escindida, desgarrada de sí misma y por ello desventurada?, ¿es esta conciencia un escepticismo llevado al extremo de negarse ella misma como certeza de sí? En lugar de ello, ¿no sería más bien una conciencia desesperada? La respuesta es no, es desventurada en la medida en que todavía conserva uno de los lados inmutable y así se asume como conciencia idéntica a sí misma; y del otro, como conciencia de inversión de sí absoluta (Hegel, 1985). De esta manera, la conciencia no se pierde del todo, y por el contrario, es más consciente en la medida de ser consciente de su “pérdida total” y de aquí que se duela de no encontrar en su contrario la quietud y tranquilidad y, en su lugar, todas sus acciones y su ser-ahí terminan anulándose entre sí. Estamos en el mundo pre-cristiano, es el mundo, de un lado, del judaísmo en el que la conciencia se lamenta de no lograr nada por sí misma y de que nada vale la fuerza del hombre o de sus muchos carros de guerra si Dios, lo inmutable, no está con ellos (Salmo 19, 33). Por eso aparece la conciencia de la necesidad de aparecer como singular, esto es, de que sea un ungido el que logre la restauración de la naturaleza humana dividida. La visión mesiánica aparece como necesidad, pero solo como elevación de la conciencia en saberse a sí misma como tal, como singular inmutable.

Siep (2015), lo resume de esta manera:

Siguiendo el esquema de la ‘plenitud de los tiempos’, Hegel explica el ‘significado y la importancia histórico-universal’

del mundo judío, su monoteísmo y su deseo de redención (mesianismo) con la preparación de la ‘reconciliación del mundo’ (VPG, 391). Esta tiene lugar ‘en-sí’ en la persona del Dios encarnado, pero es apropiada solo en la historia del cristianismo (‘para la conciencia). (p. 113)

Pero de otro lado está el mundo del derecho romano en el cual la conciencia desventurada encuentra una pérdida como persona, al tratarse esta como persona abstracta, desprovista de toda su humanidad real, corporal y singular. Es la ley que rige para todos y en el que la persona singular se pierde como tal, son espíritus “vacíos de contenido” (Hegel, 1985, p. 434), congregados en la universalidad y de manera homogénea “en un panteón de la universalidad abstracta” (p. 435). Los vínculos de la persona con el Estado se transforman de manera tal que aquél termina volviéndose una cifra (en el caso de los censos); o de manera particular como hombre (o mujer) juzgado según leyes universales. Esta situación de conciencia de la pérdida de toda esencialidad, de la enajenación de la sustancia (divina) que le produce el sentimiento de quedar huérfano de Dios, es a su vez, “el simple saber de sí mismo más íntimo, el retorno de la conciencia a las profundidades de la noche del yo = yo, que no diferencia ni sabe ya nada, fuera de ella” (1985, p. 455).

Ya que hemos considerado a grandes rasgos la primera escisión del individuo como “conciencia desventurada”, pasemos a la segunda, que hace relación de la división de aquel con el mundo ético. Esta ya Hegel la había tratado en el capítulo del Espíritu con el apartado del “*Espíritu verdadero: la eticidad*”, específicamente con la tragedia “*Antígona*” de Sófocles. A nivel de la eticidad, encontramos el desgarramiento del sujeto ético, encarnado y representado, entre dos derechos: en el caso de lo femenino, el de familia que defiende y representa Antígona y el del estado que defiende Creonte. En cambio, más adelante en la Religión del arte, respecto de la ley humana que se encarna en lo masculino, lo representaría la tragedia “*Edipo Rey*” también de Sófocles. Aquí, la confrontación es la del rey legislador, defensor del pueblo, contra la maldición que se cierne en la ciudad por causa de un crimen y del cual, finalmente, termina él mismo siendo culpable por ignorar el oráculo e incurrir en falta contra la ley de la sangre, la ley familiar.

En ambos casos se trata de una individualidad que está dividida,



en el caso de la mujer que tiende a lo universal (el en-sí), en tanto el hombre tiende a lo singular autoconsciente pero aún abstracto (para sí), debido a que son meras “representaciones” ideales de la individualidad (en los casos ejemplares de Antígona y Edipo respectivamente), no es ninguna de ellas todavía la individualidad real, pero que afecta, de hecho, la realidad misma del pueblo:

En esta representación [*Vorstellung*], el movimiento de la ley humana y de la ley divina tiene la expresión [*Ausdruck*] de su necesidad en individuos en quienes lo universal aparece como un *pathos* y la actividad del movimiento como un obrar *individual*, que da la apariencia [*den Schein*] de lo contingente a la necesidad de dicho movimiento. Pero la individualidad y el obrar constituyen el principio de la singularidad en general, principio que en su pura universalidad ha sido llamada la ley divina interior. Esta ley, como momento de la comunidad manifiesta [*offenbare*], no solo tiene aquella eficacia subterránea o exterior en su ser allí, sino un ser allí y un movimiento igualmente manifiestos y reales en la realidad del pueblo. (Hegel, 1985, pp. 280-81).

Se trata en el héroe trágico de representar una individualidad cuyo *pathos* se manifiesta como universal pero en su obrar se constituye como accidental por su unilateralidad frente a estas dos leyes, pero que en la “comunidad manifiesta” [*offenbare*], esta ley encuentra su ser allí, su realidad en movimientos que se manifiestan reales. El proceso de individuación<sup>90</sup> se realiza entonces, a partir de ver representados a estos personajes como apropiándose de una unilateralidad de la eticidad misma. Podríamos decir que se trata aquí de la conciencia que adquiere el espectador de la finitud del personaje, a través del temor y la compasión que este suscita. En el teatro de la tragedia, el espectador toma conciencia de que él mismo podría llegar a padecer el destino que ha encarnado el héroe trágico, cuando este se decidió a favor de

<sup>90</sup> Thibodeau (2011), aclara que esta individuación no se da de manera completa aún en la tragedia, pues se trata aún de que el actor encarna una individualidad ideal, universal aún, que se confirma en el hecho de que, al final del drama, el actor se quita la máscara y ya deja de ser dicha individualidad y vuelve a ser la singularidad que es: “*Enfin, ces héros sont certes des hommes qui possèdent toutes les caractéristiques de ceux qui vivent et qui agissent dans le monde réel et actuel. Toutefois ils ne sont pas des individus singuliers, mais bien des individualités universelles. Chacun d’eux est le représentant d’une figure individuelle de l’essence divine. En d’autres mots, ils sont des figures héroïques qui sont personnifiées par des acteurs qui n’évoluent pas dans le monde réel, mais bien sur la scène du théâtre tragique* » (p. 160).

una de las dos potencias y con ello profundizar el conflicto que la autoconciencia toma como desventura posible que ha sufrido esta otra autoconciencia representada en una máscara. También los dioses como individualidades esenciales se manifiestan a través de las voces del coro, por ejemplo, que los implora.

Este es el punto donde nos aventuramos a sostener que la dialéctica de la expresión en la Religión del arte es la dialéctica del proceso de la individuación (representada, no real aún), que acontece tanto en la obra como en el artista y que en este proceso el individuo (representado) toma conciencia de su finitud, de que es mortal. Una individuación que en la Religión del arte parte con la preminencia de la *presentación* de la divinidad en la piedra como figura humana, y negándole la comunidad al mismo artista (que está poseído por el dios) la animación de esta obra por sus manos. Luego está el cuerpo vivo como obra y como agente que es partícipe de la efusión divina en los misterios, para, finalmente, llegar a su punto más contradictorio en la tragedia cuando sus acciones llevan a tomar distancia de su propia comunidad, de los dioses, como consecuencia de su decisión, de tomar partido por alguna de las dos potencias. En este momento el héroe trágico al tomar su fatídica decisión alcanza su individuación, pero al mismo tiempo se aparta de su comunidad cuando en esta acción lo que hace es negar a ambas y no solo a una de las potencias. Ambas son las que permiten el equilibrio de la *polis*, ambas son necesarias y por ello ambas deben ser reconocidas por la comunidad.

De aquí que Edipo se auto-destierre o a Antígona la condenen a enterrarse viva. No todas las tragedias tienen este destino, pero casi todas sí se focalizan en acciones éticas que llevan como resultado un conflicto, un enfrentamiento entre fuerzas que se confrontan en el héroe trágico, de tal manera que, la responsabilidad de la acción recaerá siempre en él mismo como autoconciencia. No son los dioses quienes intervienen como en la epopeya; ahora se trata de un individuo al que los dioses han dejado que actúe conforme a su pensar, aún en detrimento de ellos. Cuando Edipo se enfrenta a la Esfinge, ella está augurando de entrada también su destino mismo; tanto hombres como dioses están bajo su dominio y será este destino (como potencia negativa en la forma de “necesidad”) quien lleve a cabo la “despoblación del cielo” (Hegel, 1985, p. 430), quizás por su mismo carácter inmóvil. En la tragedia

parece que los dioses han decidido tomar distancia de los hombres (ya no combaten hombro con hombro con los guerreros mortales) y el oráculo sería el medio por el cual aquellos le dan indicaciones tanto sobre aspectos prácticos como trascendentes, que, no obstante, tienen un tono enigmático y engañoso que oscila entre un saber y no-saber.

La sustancia ética se presenta como potencia superior escindida en dos, la una la del derecho divino y la otra la del humano, aspecto que, según Hegel, tiende ya a la individualidad. Esta, en la tragedia, se convierte, en autoconciencia escindida; una que es la simple certeza de sí, la otra la autoconciencia real, la del espectador (o del coro) que está allí, con sentimientos de compasión por el individuo que está en conflicto absoluto consigo mismo, con los dioses y con las leyes del estado o la comunidad ética. Ahora el individuo cuyo sí mismo es su carácter, no logra imponerse a las potencias precisamente porque depende de su *pathos*. Así, la fuerza inconsciente de la necesidad abstracta (en tanto destino) ejerce por igual sobre todas las figuras. Si bien la autoconciencia se ha sacrificado a sí misma gracias a un tipo de “reconocimiento negativo” (ha sido esta conciencia subyugada por la potencia negativa) por parte del Estado o de la misma divinidad (bien como Zeus, bien como las Erinias), ha logrado, pese a ello, devenir potencia negativa que se enfrenta a las potencias positivas de la familia y del derecho humano. Así y todo, logró sobrevivir como individuo y por ello (porque con su acción logró alcanzar un reconocimiento que, paradójicamente, lo destruye), alcanza a diferenciarse desde su propia voz que la hace resonar gracias a su *prosopos* o máscara. La autoconciencia real, el espectador, lo reconoce precisamente por ello, por este artificio, para luego este héroe desintegrarse a través de sus dos autoconciencias: la del actor y su máscara, por un lado, y de otra de la persona y del sí mismo real que él es por fuera de la máscara (Hegel, 1985). Es en el mundo de este último al que la comedia va a elevar, a la persona común y corriente, en situaciones tales que remiten más a lo ridículo o vulgar. Los dioses no serán ajenos a este rasero y en ella pierden toda su esencialidad. Es el goce del individuo que ha alcanzado la certeza de sí mismo como esencialidad y que ya no teme burlarse de lo que es considerado santo o respetable.

Es en la comedia, en cambio, donde coincide el destino (no consciente y vacío) y la autoconciencia en el sí mismo singular, como

fuerza negativa donde desaparecen los dioses y también la naturaleza, y los pensamiento con sus determinaciones (Hegel, 1985). Ya el actor coincide con el hombre detrás de la máscara; ya no solo se representa esta singularidad sino que es la más cercana al sí mismo, es su propia existencia, al igual que la del espectador. Así pues, esta conciencia de sí mismo de ser la esencia absoluta encuentra en la comedia su propia expresión y por esto mismo, por ser esencia absoluta y a la vez ser una simple y vulgar existencia singular, no puede más que reírse de sí mismo y estar muy a su gusto sin temores, ni espantos que lo puedan perturbar; por el contrario, se siente consigo mismo (*bei sich*), como en casa. Se parece a aquel hombre llano, que sin ningún tipo de méritos y que por mera casualidad, o puro destino, termina dominando a los otros y se ríe de verse en tan loca, pero gozosa situación. Es por decirlo más claramente, la “ironía de la vida” que se presenta como una absoluta negatividad<sup>91</sup>, incluso de sí misma. Con él (con el individuo singular) se lleva a término la “*Religión del arte*” y esta “ha retornado totalmente a sí” (Hegel, 1985, p.433).

La expresión de la comedia, en resumen, coincide con la expresión de la persona misma como sí mismo singular. Es decir, sería en la comedia donde esta autoconciencia singular (digamos el hombre común y corriente), encuentra su más cercana expresión de sí, pero, paradójicamente, es la que anuncia su propia finitud y su propia miseria. Es cierto que es en este momento cuando este sí mismo ha experimentado “un bienestar y un sentirse bien de la conciencia, tal como no se encontrarán nunca ya fuera de esta comedia” (Hegel, 1985, p. 433); porque precisamente, al quitarse esta máscara que también se da en la comedia, va a quedar en una desventura tal como no la habría vivido nunca. Y es que detrás de la risa, se oculta una gran herida que es la misma de la “conciencia desventurada” y que vive esta comedia tal como si solo ella existiera puesto que su dolor de verse separado de sus dioses, de su comunidad y de sí mismo, no puede ser soportada sino como ironía<sup>92</sup>. De esta forma el sujeto “se halla, pues, por encima

91 Según Kierkegaard (2000) en su obra “Sobre el concepto de Ironía” afirma que la ironía “tiene en sí misma un carácter *a priori*, y no es que la sucesiva aniquilación de cada segmento de la realidad le permita obtener su perspectiva de conjunto, sino que a partir de esta destruye lo particular. No es este o aquel fenómeno, sino el conjunto de la existencia lo que considera *sub specie ironiae* [bajo la categoría de ironía]. En este sentido se ve cuán correcta es la caracterización hegeliana de la ironía en tanto que negatividad absoluta e infinita” (p. 281).

92 Claro es que no se trata de la ironía que Hegel, más adelante en sus *Lecciones*, desarrollará desde el punto de vista romántico del yo en Fichte, Schlegel, entre otros, y tampoco es el punto de vista irónico-socrático que desarrolla Kierkegaard. En honor a la verdad, la ironía

de tal momento [el momento abstracto de la individualidad de los dioses] como por encima de una propiedad singular, y revestido de esta máscara, expresa la ironía de dicha propiedad, que quiere ser algo para sí” (Hegel, 1985, p. 431).

En efecto, este “sujeto” como ya lo llama Hegel, al estar por encima de los dioses es por ello también, como potencia negativa, como destino mismo de los dioses, quien proclama su muerte. Ocurre aquí un deslinde de este sujeto con la religión, puesto que ya no es espíritu religioso sino espíritu real ¿Podríamos pensar, en efecto, en el inicio secularizante de la historia? Esto lo podríamos confirmar con la universalidad abstracta del derecho, que es la persona misma, en la cual se “hunde” la *Religión del arte*, por una parte, en la conciencia cómica donde la esencia divina sufre la enajenación de la sustancia, y de otra, en la conciencia desventurada que sabe de su “pérdida total”. Con el *estado de derecho (Rechtszustande)*, la persona pierde “la realidad del espíritu ético” (*Ibid*), aquello que en el mundo ético podía gozar de la universalidad plena que le brindaba el *espíritu de su pueblo*, el saberse perteneciente a su comunidad a partir de sus obras, e incluso de poder dar su vida y sacrificarse por ella, por la sustancia ética. Ahora, en esta abstracción jurídica, la persona está vacía de contenido y hace parte del derecho abstracto que toma a todos por igual y que se torna en su lugar pensamiento de sí misma.

Pero este sí mismo por su vaciedad, ha dejado el contenido libre; la conciencia solo *dentro de sí* es la esencia; su propio *ser allí*, el reconocimiento jurídico de la persona, es la abstracción no plena; solo posee, por tanto, más bien, el pensamiento de sí misma; o, tal como *es allí* y se sabe como objeto, es la conciencia *irreal*. (Hegel, 1985, p. 435)

---

aparece mencionada a penas en esta parte de la comedia en la *Fenomenología* y menos afirmar que lo cómico es equiparable a lo irónico. En efecto, en sus *Lecciones sobre la Estética*, Hegel (2007) en la Introducción, hace la diferencia entre ambos términos pero también afirma que, “tomada abstractamente, esta forma [la ironía] raya con el principio de lo cómico, si bien en esta afinidad lo cómico debe distinguirse esencialmente de lo irónico. Pues lo cómico debe limitarse a que todo lo que se anule sea algo en sí mismo nulo, una apariencia falsa y contradictoria, una quimera, p.ej., una manía, un capricho particular frente a una poderosa pasión, o bien un principio supuestamente sostenible y una máxima firme. Pero algo enteramente diferente ocurre si lo de hecho ético y verdadero, un contenido en sí sustancial en general, se patentiza como nulo en o a través de un individuo. Entonces tal individuo es nulo o despreciable en su carácter, y también se lleva a representación la debilidad y falta de carácter. En esta distinción entre lo irónico y lo cómico importa esencialmente el contenido de lo destruido (Hegel, 2007, pp 51 -52).

El panorama para este sujeto es desalentador, triste y lleno de ruinas. Uno podría imaginarse lo que representaría para una conciencia que pertenece al auge del cristianismo, o incluso para la época del mismo Hegel, el ver los vestigios y ruinas de lo que fue un mundo esplendoroso y pleno de jovialidad como era el de los griegos, lleno de dioses, de héroes que se sacrificaban con sus actos a sabiendas de incurrir en faltas contra una u otra potencia. Un “reino” pleno de estatuas que los conmemoraban y honraban como ejemplos de vida ética. Ahora, aparece este paisaje desolado y lleno de despojos: ha triunfado el cristianismo y Dios se ha revestido de toda la condición humana; el mundo que lo precedió solo era sombras de esta revelación inaudita que realizaría Dios con los hombres. No queda más que el recuerdo de estos días gloriosos en estos vestigios, ya los frutos que nos trae esta doncella (bien pudiera ser *Mnemosyne*, o la encarnación del mismo destino<sup>93</sup>) no dan cuenta de su mundo original más que por lo que vemos en ellos; no sabemos nada de ellos: se nos ha perdido el suelo que lo sostenía, el árbol que lo contenía, el aire que lo movía y el agua que lo fortalecía; tampoco de las manos que los sembraron y cosecharon. La siguiente cita, seguramente, la podría haber experimentado el propio Hegel (1985) al contemplar las obras que dejó este mundo ético y el silencio que las rodeaba:

Ha enmudecido la confianza en las leyes eternas de los dioses, lo mismo que la confianza en los oráculos que pasaban por conocer lo particular. Las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado, así como los himnos son palabras de las que ha huido la fe; las mesas de los dioses se han quedado sin comida y sin bebidas espirituales y sus juegos y sus fiestas no infunden de nuevo a la conciencia la gozosa unidad de ellas con la esencia. A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar del aplastamiento de los dioses y los hombres la certeza de sí mismo. Ahora, ya solo son lo que son para nosotros -bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos; ya no hay ni la vida real de su existencia, ni el árbol que los sostuvo, ni la tierra y los elementos que constituían su sustancia, ni el clima que constituía su determinabilidad o el cambio de las estaciones del año que

---

93 Ver nota pie de página 4.

dominaban el proceso de su devenir. De este modo, el destino no nos entrega con las obras de este arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en las que florecen y maduran, sino solamente el recuerdo velado de esta realidad. (pp. 435-436)

Este pasaje de corte tan poético y trágico, nos confronta con lo dicho por Hegel en sus *Lecciones* cuando advertía que el arte (del mundo griego) ya no nos hace arrodillar, debido a que el espíritu del mundo exige de una mirada más filosófica, más tendiendo al concepto<sup>94</sup>.

De aquí que podamos retomar el pensamiento de Gadamer (1991) sobre esta posición estética de Hegel, sobre “el fin del arte”, en cuanto el arte es capaz de verdad, no por ser manifestación sensible, sino en tanto que en ella aparece-brilla (*schein*) la verdad; por el arte accedemos a un *cierto* conocimiento, sobre todo porque a través de él vemos el reflejo que deja el espíritu en su recorrido por la historia. El arte, entonces, está preñado no solo de pasado, sino también de futuro, puesto que, como menciona este filósofo “cualquier hipotético fin del arte será el comienzo de un arte nuevo” (p. 83). Son precisamente estos frutos que nos ofrece la doncella, alegoría a las obras de arte del pasado mundo ético griego, por los cuales podemos acceder a su espíritu y a la verdad que en ese momento histórico se encierra.

Igualmente, en este momento de nuestra historia, la del mundo contemporáneo, el arte sigue siendo el reflejo del espíritu que lo anima, independientemente que se recuerde o no el pasado del arte. Pero también, debemos afirmar con Gethmann-Siefert (2001) que el arte no solo es un reflejo de la historia, sino que, es él mismo quien la configura. La fuerza del arte no radica en su simple manifestación, sino que en ella, en su expresión misma conlleva la fuerza de transformarlo, pues de lo contrario, se caería en una posición sociológica del arte que es fruto de las relaciones de producción de tinte económico y se vuelve una consigna meramente de su tiempo y su ideología como ocurrió con el arte fascista o el comunista, como un arte “*al servicio de*”. Esta idea era la que rechazaba precisamente Adorno, bajo el peligro de caer en

94 ¿Tendríamos, más bien entonces, que arrodillarnos por ello, mejor, frente al concepto (¿arte conceptual)? Esto sería posible en la medida en que el arte que hoy llamamos como tal, hiciera honor a tal apelativo. Pero hemos visto, sobre todo en nuestro contexto nacional que dicho arte es una palabrería vacua que acompaña a la obra o que pretende explicarla y se vuelve tanto o más pesada que un texto de mala filosofía. No llega a ser ni arte y mucho menos concepto, no al menos, el que desarrolló Hegel.

una “barbarie”. Si bien para este, Hegel vislumbró el fin del arte, ello todavía no ha tenido lugar, precisamente porque el arte, al ser libre, tiene en él también ese aspecto *negativo* que lo pone en constante movimiento a lo largo de la historia. Es este aspecto negativo del arte, el ser potencia negativa como aparece en la comedia, el que le permite volverse a reconfigurar a medida que el espíritu se encarna en la historia.

De aquí que las narrativas sobre el arte, según Danto, son las que concluyen, o finalizan y no el arte mismo, pues aquellas tienden a anquilosar y archivar el arte a nombre de unos eternos paradigmas y con ello, con su carácter dogmático, tienden a anular y matar al arte mismo. Por ello, la tendencia contemporánea hacia la industrialización y el comercio de las obras es otra de las narrativas que llevan a una “desartificación” (Adorno) del arte mismo y quitarle su carácter utópico como tal.

Finalmente, queremos hacer notar que es desde la *Fenomenología del Espíritu* como se anticipa ya ese “pasado del arte”, que expone luego y explícitamente en sus *Lecciones* y en su *Sistema de la Enciclopedia*. Es a partir de la dialéctica de la expresión de la *Religión del arte* que se desarrolla el proceso en el cual el individuo (representado) alcanza la expresión de sí a través de las obras y en ella misma también le acontece su decaimiento, su negación como “pérdida total” de su mundo ético, religioso y personal. Con la “muerte de Dios”, viene también la “muerte del arte” (y más adelante también el de la religión) y comienza un nuevo mundo (el de la religión revelada) que accederá al arte y a las obras de esta época dorada como lejano recuerdo de un momento del espíritu (el arte como expresión de un contenido divino) que nació en la religión, pero que también después logró desligarse de ella en la modernidad y ganar para el espíritu en pensamiento libre.

“La muerte del arte” vista desde el contexto de la *Fenomenología del Espíritu*, nos permite comprender mejor la riqueza de la tesis propuesta en las *Lecciones de Estética* de Hegel, según la cual, hay un pasado del arte, no desde la producción artística como tal sino desde la finitud temporal y jerárquica como estilo y formas que esta adquiere en un momento determinado además de la *pérdida* “para nosotros” de las condiciones que dieron origen a sus obras, tanto sociales, políticas, culturales, religiosas, entre otras. La imagen alegórica de la doncella



entregando los frutos a una nueva época, es aplicable no solo al mundo griego, sino a cualquier momento histórico y su producción artística. Desde esta perspectiva, todo arte (de una época determinada) debe morir para dar lugar a uno nuevo. Incluso, la concepción de arte no puede ser la misma para toda época, como Hegel incluso nos lo expone a lo largo de las formas artísticas que se despliegan en el tiempo.

Esto nos lleva a pensar que todo arte tiene su caducidad, incluso el que ahora vivimos, donde los medios de reproducción prometen su permanencia y vigencia temporal. El hecho de tener estos recursos técnicos que nos permiten conservar (de manera indefinida), supuestamente, las obras de arte en su contexto y condiciones de producción, no eluden este carácter de pasado del arte, antes bien, lo confirman al creer que la permanencia del arte reside solo en su posibilidad de ser archivado. Al contrario, al poder ser archivado aumenta la capacidad de olvido y no de su memoria (recuérdese el problema de la escritura en el *Fedro* de Platón). Depender de los aparatos tecnológicos (cámaras, grabadoras en general) ponen en peligro de aniquilación la producción artística recogida por estos medios. Nada ni nadie garantiza que ellos mismos puedan perdurar o hacer perdurar lo consignado y grabado en ellos. Tampoco un registro visual y/o sonoro de una obra de arte garantiza la vigencia de la misma. Solo que ahora no nos la ofrecería la doncella, sino la máquina que tampoco ofrece la obra como frutos frescos, sino como copias muertas que nos hacen recordar mediáticamente el esplendor (o la miseria) del espíritu de un pueblo. Es más, en la propia expresión del espíritu que realiza por medio del arte, no dejará de dar lugar también para pensar en una no-expresión del mismo, en algo no-dicho o no-manifiesto que también sea como aquello que lo constituya tácitamente. La obra de arte también tiene su límite en lo no-expreso, en lo no expresado por ella misma.

Pero la “muerte del arte” no se circunscribe solo a esa memoria de un pasado del arte y del olvido o ignorancia de sus condiciones productivas (o reproductivas). Es sobre todo la “toma de conciencia” que el espíritu alcanza por medio del arte, de su autoconciencia como espíritu, en tanto que, su expresión, su encarnación es esencialmente finita. Como diría Taylor, el espíritu al llegar a ser autoconsciente en su autoexpresión, sabe que el “vehículo” por el cual realiza dicha encarnación es finito y por ello también sabe que debe morir. El asunto

es que este vehículo, es tanto la obra y el artista, la época y la forma en la que se expresa el espíritu de ese pueblo, y todos ellos están destinados a formar parte de un pasado. Y no es meramente a su muerte fáctica (con la que todos sabemos contamos) o a la destrucción misma de ellos, a lo que nos referimos, sino que esto nos permite comprender que, el hombre y sus producciones espirituales, también dejarán de ser los vehículos de tal espíritu. Y no estamos muy lejos de ese momento, si pensamos que la máquina podrá realizar operaciones por sí solas, no solo matemáticas sino incluso artísticas. Suena un tanto “apocalíptico”, pero la ciencia trabaja ya en máquinas autónomas (y no solo autómatas) que podrían producir, por ellas mismas, arte ¿La dinámica dialéctica de la expresión del espíritu permitiría pensar en un futuro (no muy lejano), en que la tecnología se asuma como vehículo del propio espíritu? Pero esto mismo no deja de ser paradójico pues cabría también preguntarse si el espíritu mismo, tal como lo pensó Hegel, permitiría llegar a estar encarnado en este tipo de objetos (¿sujetos?) que aparentan vida, movimiento y pensamiento autónomo.

## Conclusiones

Nos permitimos ofrecerle al lector estos breves apuntes a manera de conclusión.

En primer lugar, sería pertinente retomar la importancia que Hegel le da a la tragedia en la Religión del arte y es precisamente porque allí se produce el mayor conflicto en este apartado. Conflicto que tiene que ver con elementos tanto internos como externos a la autoconciencia. Dichos conflictos son los que ponen en crisis la individualidad misma, llevándola a una tensión tal que pareciese ser que esta explotase en múltiples individualidades, sobreviviendo, paradójicamente, aquella autoconciencia real que ha presenciado, o mejor, ha sido espectadora de los padecimientos de los héroes y de su ocaso como individualidades ideales. Esta autoconciencia es la que va a superar dicho conflicto, irónicamente, colocándose la máscara de la risa, anulando en ella tanto la naturaleza como la divinidad, en tanto esencias, e imponiéndose la autoconciencia como la esencialidad absoluta y universal que determina el destino de aquellas, no obstante, permaneciendo esta como un sí mismo singular.

Decimos que es en la tragedia donde la expresión logra su máximo momento, precisamente por la trabazón de fuerzas (potencias) que allí se encuentran en conflicto y que llevan al héroe, que encarna la autoconciencia ideal, a enfrentarse a un destino en el que va a sucumbir ineluctablemente, pero en el que, a la vez, *exprimirá* su verdadera individualidad. En efecto, de esto se trata en la expresión (del latín *exprimere*) de un exprimir, sacar afuera algo pero bajo presión<sup>95</sup>, mismo verbo que empleara la tradición cristiana teológica para remitirse a la imagen del Hijo que *expresa* al Padre, pero también la filosofía de Spinoza, en la cual los atributos *expresan* la substancia, es decir, la exponen<sup>96</sup>. El idioma español ha olvidado un tanto esta relación de la expresión con el exprimir, gracias a que tenemos los dos verbos que aluden a cosas distintas.

De hecho, en la expresión se exprime lo que se expresa y sale a la luz, su esencia; así como ocurre con los “pisadores de uva” cuando exprimen estas para sacar el mosto que dará la substancia espirituosa al vino. La palabra que alude a la expresión, entre nosotros, ha olvidado de su aspecto negativo, doloroso y violento. Hablar de la expresión en las artes casi que invita, más bien, a solazarnos en una pura contemplación, la cual, efectivamente, nos hace olvidar su proceso. En efecto ocurre este estado en el saber “de-tenerse” ante la obra de arte que nos sale al encuentro, como bien lo refiere Gadamer (1991) en su texto “*La actualidad de lo bello*” (p. 50); pero esta obra lleva en sí, sobre todo, el *pathos* que se encarna, en nuestro caso, en el héroe del drama. Este *pathos* se transforma para el espectador en lo que se conoce como *katharsis*, purificación. Esa expresión inmediata violenta y dolorosa que surge del héroe representado, llega al espectador como un para sí que si bien conserva su inmediatez en tanto se le hace presente a la conciencia, es superado luego por la compasión mediada de aquel. En el temor a lo divino y en la compasión a sus semejantes ocurre la purificación de los afectos de la que nos habla Aristóteles en su *Poética*.

Ahora bien, la expresión de la obra de arte le permite al espectador reconocerse también en ese padecimiento del personaje trágico y lo asume también como su patrimonio, el cual, se presentaba como individualidad ideal bajo la máscara, pero lo que expresaba (exprimía),

---

95 En francés conserva su raíz latina: *exprimer*, y en alemán *aus/drucken*.

96 Remitirse a la aclaración de pie de página 12.

realmente, era una universalidad que experimentaba el espectador como una *cierta* verdad. Así, los frutos que nos ofrece la doncella de la que presentábamos en el capítulo V, están a punto para su consumo y de este zumo que se exprime, saboreamos lo que una época logró alcanzar esencialmente como comunidad ética y religiosa. Esta doncella “sale a nuestro encuentro” entonces como reminiscencia de ese pasado que nos refresca y a la vez nos sigue alimentando, tal fue la fuerza expresiva de sus obras. De aquí que podemos también concluir que en la representación del *pathos* de estos héroes donde sale a relucir la finitud humana y su miseria, en verdad lo que se expresa (o exprime) es la belleza de sus actos, de sus caracteres; su sufrimiento se torna digno de recordación; el declinar de su individualidad, se convierte en elevación universal. Estas representaciones de los héroes y dioses no son solo reflejo de su mundo ético y religioso, son, por el contrario, autoexpresión y autoproducción del mismo espíritu.

Este sería precisamente el sentido de la autonomía del arte, que, pese a darse o producirse en un tiempo y espacio determinados, todavía nos seduce por la lozanía de sus frutos y de quien nos lo ofrece: las obras de arte logran esa “apariencia” de jovialidad, pues el zumo exprimido que de ellas sale solo se ha dado por la fuerza y la violencia de la potencia negativa que las pisó. Las obras de arte son autónomas espacio-temporalmente, pero también autónomas con respecto a las condiciones sociales y culturales que las vieron nacer, crecer y morir. Si hubiesen sido meramente configuradas por estas condiciones, hubiesen muerto prematuramente, como abortos, pero viven precisamente porque ellas fueron las que lograron configurar una época, una historia<sup>97</sup>, por lo que gozamos aún de su perennidad y vitalidad.

Finalmente pensar en el pasado del arte o la “muerte del arte”, es también pensar en el proceso de secularización<sup>98</sup> del espíritu mismo

97 Según lo dicho por Gethmann-Siefert, ver página 75.

98 No se debe entender entonces, el proceso de secularización como la mundanidad absoluta, es decir, la negación total de lo sagrado o divino. En el proceso de secularización se da, más bien, una toma de conciencia cada vez más real que contiene en sí todos los momentos por donde el Espíritu realiza una verdadera teodicea, en tanto filosofía de la historia. Dicho sea de paso, Blumenberg (2008) considera que este proceso de mundanización entendido como teodicea, es, sobre todo, identidad de funciones más que de contenidos (p. 70). Esta teodicea implicaría, según este autor, pensar al hombre moderno, esto es, autónomo, como el responsable (culpable más exactamente) de todo este proceso, de tal manera que a Dios se le hace cada vez menos culpable del devenir mundano. A partir de estas posiciones queremos dejar al lector pensar de manera radical las consecuencias de esta mundanización o secularización en el espíritu.

como potencia cósmica, parafraseando un poco a Taylor, en su paso por nuestro mundo. El proceso racional que va colonizando el espíritu: ¿está por ello liberado de Dios o de cualquier otra determinación diferente a sí mismo?, ¿se trata de anular todo extrañamiento que amenace dividir el espíritu?, ¿y no se trata, mejor, de que el espíritu, gracias a este mismo extrañamiento, se fortalezca cada vez más al asumir lo otro de sí como suyo?

Es casi inevitable pensar en al menos dos opciones: una de ellas es que el proceso que deba recorrer ahora el espíritu no sea descendente sino ascendente, ya no el Dios encarnado, sino el hombre deificado; o bien la otra es el espíritu deshumanizado que se encarna en la máquina que logre tomar decisiones sin necesidad de programarse. Es decir, ya no un autómata, sino un “*autonomata*”<sup>99</sup> que se baste a sí mismo y anule, por ello todo lo que no es su sí mismo, esto es, el sujeto que alguna vez, al alcanzar el saber absoluto, fue llamado humano.

---

99 Me permito aquí proponer un neologismo.

## Referencias principales

- Hegel, G. W. F. (1979). *Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural*. Aguilar. Hegel, G.W.F. (2003). *Vorlesung über die Philosophie der Kunst*. (Herausgegeben von Annemarie Gethman-Siefert). Felix Meiner Verlag.
- Hegel, G.W.F. (1983). *Estética*, tomos I-III. (A. Llanos, Trad.) Siglo XX. (Trabajo original publicado en 1835).
- Hegel, G.W.F. (1984<sup>a</sup>) *La Ciencia de la Lógica*. Orbis.
- Hegel, G.W.F. (1984b). *Lecciones sobre Filosofía de la Religión 1. Introducción y concepto de la religión*. Alianza.
- Hegel, G.W.F. (1985). *La Fenomenología del Espíritu*. ( W. Roces, trad.). FCE. (Trabajo original publicado en 1807).
- Hegel, G.W. F. (1986). *Gessamelte Werke. 20 Bände*. Suhrkamp Verlag.

- Hegel, G.W.F. (1987). *Lecciones sobre Filosofía de la Religión 2*. Alianza.
- Hegel, G.W.F. (1989). *Diferencia entre los sistemas de Fichte y Schelling*. Alianza.
- Hegel, G.W.F. (1991). *Lecciones de estética (II)*. (R. Gabás, trad.). Península.
- Hegel, G.W.F. (1998). *Escritos de Juventud*. (J. M. Ripalda, trad.). F.C.E. (Trabajo original publicado en 1998).
- Hegel, G.W.F. (2000). *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho*. Nueva. Hegel, G.W.F. (2004). *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel. Im Sommer 1826 Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. (Herausgegeben von Annemarie Gethmann-Siefert und Bernadette Collenberg-Plotnikov). Wilhelm Fink Verlag.
- Hegel, G.W.F. (2005). *Lecciones Sobre la Historia de la Filosofía (III)*. Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G.W.F. (2006). *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas, Filosofía del Espíritu*. Claridad.
- Hegel, G.W.F. (2006). *La lógica de la enciclopedia*. (A. Llanos, trad.). Leviatán. (Trabajo original publicado en 1812).
- Hegel, G.W.F. (2007). *Lecciones sobre Estética*. Akal.
- Hegel, G.W.F. (2011). *La Ciencia de la Lógica (volumen I)*. (F. Duque, trad.). Abada Editores. (Trabajo original publicado en 1812).

### Referencias secundarias

- Adorno, Th. (2004). *Teoría Estética*. Akal.
- Aristófanes. (2007). *Comedias*. Gredos.



- Aristóteles. (1993). *Ética Nicomaquea y Ética Eudemia*. Gredos.
- Aristóteles. *Poética*. (2002). (A.López Eire, trad.). Istmo. (Trabajo original publicado en 335 a. C.).
- Baumgarten, A. (1964). *Reflexiones Filosóficas Acerca de la Poesía*. Aguilar.
- Blumemberg, H. (2008). *La Legitimación de la Edad Moderna*. Pre-textos.
- Bühler, K. (1980). *Teoría de la Expresión*. El Sistema Explicado por su Historia. Alianza, Impreso.
- Copleston, F. (2000). *El Pensamiento de Santo Tomás de Aquino*. F. C. E.Croce, B. (1969). *Estética como Ciencia de la Expresión y Lingüística General*. Nueva Visión.
- Danto, Arthur. (1999). *Después del Fin del Arte El Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*. Paidós.
- De Aquino, S.T. (1952). *Suma Contra los gentiles*. BAC.
- De Bruyne, Edgar. (1959). *Estudios sobre estética medieval*. Gredos.
- De Espinoza, B. (1984). *Ética Demostrada según el Orden Geométrico*. Orbis.
- De Hipona, S. A. (1947). *Obras Filosóficas (III)*. BAC.
- De Hipona, S. A. (1956). *Tratado sobre la Santísima Trinidad (V)*. BAC.
- Deleuze, G. (1999). *Spinoza y el Problema de la Expresión*. Muchnik Editores.
- Descartes, R. (1984). *Discurso del Método. Meditaciones Metafísicas*. Porrúa.
- Düring, I. (2005). *Aristóteles*. UNAM.

- Esquilo. (2006). *Tragedias*. Gredos.
- Fink, E. (2011). *Hegel Interpretaciones Fenomenológicas de la Fenomenología del Espíritu*. Herder.
- Gadamer, H. G. (1990). La herencia de Europa. Península.
- Gadamer, H. G. (1991). *La Actualidad de lo Bello*. Paidós.
- Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y Método I*. Sígueme.
- Gadamer, H. G. (1999). *Gesammelte Werke 8 Ästhetik und Poetik I*. Mohr Siebeck.
- Gadamer, H. G. (2005). *La Dialéctica de Hegel*. (M. Garrido, trad.). Cátedra. (Trabajo original publicado en 1994)
- Gethmann-Siefert A., & al. (2005). *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. Wilhelm Fink Verlag.
- Gethmann-Siefert A. und Weisser-Lohmann, E. (2001). *Kultur - Kunst – Öffentlichkeit Philosophische Perspektiven auf praktische Probleme*. Wilhelm Fink.
- Heidegger, M. (2006). *La Fenomenología del Espíritu de Hegel*. (M. E. Vásquez y K. Wrehde, trad.). Alianza.
- Heidegger, M. (2007). *Hegel*. Prometeo libros.
- Herder, J.G. (1982). *Ensayo sobre el Origen del Lenguaje*. En: *Obra Selecta*. (P. Ribas, trad.). Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1982).
- Hyppolite, J. (1998). *Génesis y Estructura de la “Fenomenología del Espíritu” de Hegel*. (F. Fernández Buey, trad.). Península. (Trabajo original publicado en 1974).
- Jaeschke, W. (2005). *Kunst und Religion. Überlegungen zu ihrer geistesphilosophischen Grundlegung*. En Gethmann-Siefert A. & al. (Verlag). *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste* (pp. 97-108). Wilhelm Fink Verlag.

- Kant, I. (2007). *Crítica del Juicio*. Austral.
- Kierkegaard, S. (2000). *Sobre el Concepto de Ironía*. Trotta.
- Kirk, G. S. Raven J.E. y Schofield M. (1987). *Los filósofos presocráticos*. Gredos
- Kojève, A. (2006). *Dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel*. Leviatán.
- Leibniz, G . (1983). *Monadología. Discurso de Metafísica*. Orbis.
- Lessing, G. E. (1990). *Laocoonte*. (E. Barjau, trad.). Tecnos. (Trabajo original publicado en 1979).
- Nietzsche, F. (1981). *Nacimiento de la Tragedia*. Alianza.
- Nietzsche, F. (1993). *Así habló Zaratustra*. Altaya.
- Otto, W. F. (2001). *Dioniso Mito y Culto*. Siruela.
- Pinkard, T. (1994). *Hegel's Phenomenology the sociality of reason*. Cambridge.
- Platón. ()*Obras Completas*. Gredos. Pöggeler, Otto et al. (1977). *Hegel Einführung in seine Philosophie*. Verlag Karl Alber Schelling, F. (1985). *La Relación del Arte con la Naturaleza*. Sarpe.
- Schelling, F. (2005). *Sistema del Idealismo Trascendental*. Anthropos.
- Schiller, F. (1999). *Kallias Cartas Sobre la Educación Estética del Hombre*. Edición bilingüe. Anthropos.
- Schwartzmann, F. (1967). *Teoría de la Expresión*. Seix Barral.
- Siep, L. (2015). *El Camino de la Fenomenología del Espíritu*. (C.E. Rendón, t). Anthropos. (Trabajo original publicado en 2015).
- Simon, J. (1982). *El problema del Lenguaje*. Taurus.

- Spinoza, B. (1984). *Ética*. Sarpe
- Sófocles. (2006). *Obra completa*. Gredos.
- Taylor, Ch. (1983). *Hegel y la Sociedad Moderna*. Fondo de Cultura Económica. Taylor, Ch. (2006). *La Libertad de los Modernos*. Amorrortu.
- Taylor, Ch. (2010). *Hegel*. Anthropos.
- Thibodeau, M. (2011). *Hegel et la Tragédie Grecque*. Presses Universitaires de Rennes.
- Vernant P. y Vidal-Naquet. (2002). *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Tomo I. Taurus. Winckelmann, J. (1958). *Lo Bello en el Arte*. Nueva Visión.

#### Referencias en revistas

- D'Hondt, J. (1964). Problèmes de la religion esthétique. *Hegel-Jahrbuch*, 34-38. <http://www.philosophie-chauvigny.org/Diez>
- Fischer, F. (2018). La Constitución del Tiempo y del Mundo, ¿Cuál es el legado de Husserl a Gadamer? Texto, significado y mundo. *Escritos*, 26-5, 283-318.
- Domínguez, J. (2006). Cultura y Arte una Correspondencia en Proceso Correcciones a una Interpretación Establecida sobre la Idea del Arte de Hegel. *Areté revista de Filosofía*, XVIII, (2), 267-287.
- Menke, Ch. (2001). Conflicto ético y juego estético, *Enrahonar*, 32- 33, 203-222.
- Restrepo, C. E. (2001) "La Frase de Hegel: 'Dios ha muerto'", *Escritos*, 18 (41), 427-452.

## ANEXO ÚNICO

### Generalidades de la Religión del Arte

Antes de iniciar la exposición de este apartado, es importante detenernos en la expresión misma de “*Religión del Arte*”. El acercamiento conceptual entre religión y arte, según Jaeschke (2005)<sup>100</sup>, tuvo su piso seguro en la *Filosofía del espíritu* de Hegel; sin embargo, ya en su temprano *Fragmento de Sistema de Jena*, este vínculo entre religión y arte lo comprende Hegel como “el regreso del espíritu en sí, como formas del saber de sí del espíritu”<sup>101</sup> (Jaeschke, 2005, p. 99). Más adelante, en su *Sistema* declara al respecto de la unión de estos dos elementos:

Arte y religión tienen su asiento en la más alta región del sistema, como dos formas de la autoconciencia del espíritu –y ellas respectivamente se ordenan jerárquicamente: aún cuando el arte,

---

100 „Den sicheren Boden, auf dem Kunst und Religion begrifflich einander angenährt werden können, bildet aber erst Hegels Geistesphilosophie“ (Gethmann-Siefert, 2005, p. 98). La traducción es nuestra en esta y las siguientes notas.

101 ...“versteht er [Hegel] sie als Rückkehr des Geistes in sich, als Formen des Sichwissen des Geistes“ (p. 99)

así al menos parece, vale como el verdadero amor de Hegel, él la comprende no obstante como aquella figura del espíritu, que hace avanzar más allá a la religión<sup>102</sup>. (Gethmann-Siefert, 2005, p. 99)

El arte, en el *Sistema de la Enciclopedia* aparece entonces como figura previa a la religión que la impulsa en sus contenidos a nuevas formas de expresión, por ejemplo, en su característico pensamiento representativo, y que en sus nuevas figuras, prepara ya el pensamiento especulativo conceptual de la filosofía. A diferencia del *Sistema*, la *Fenomenología* no establece la división de arte-religión-filosofía como figuras que corresponden al espíritu absoluto, sino que reúne en el concepto “*Religión del Arte*” (*Kunstreligion*) el momento en el cual el arte surge de la religión del pueblo griego, a partir de los mitos y prácticas rituales elaboradas por este mismo. El término como tal pareciera indicar, como si el arte deviniese en la religión misma y se estableciera por ello como el elemento central, casi como si las obras de arte fuesen el contenido de la religión misma. Aquí se estaría hablando de la época del “arte absoluto” en la cual la autoconciencia que se capta como esencia “es el espíritu cierto dentro de sí, que se duele de la pérdida de su mundo y que ahora hace surgir su esencia, elevada sobre la realidad, desde la pureza del sí mismo” (Hegel, 1985, p. 409). Sin embargo, lo que también se manifiesta aquí es el proceso por el cual el contenido divino se objetiviza en las obras convirtiéndose estas en la expresión misma, primero del contenido divino devenido estatua, himno y culto como obras de arte abstractas; luego, en los misterios y juegos corporales deviene obra de arte viviente, y finalmente en la expresión de individualidades propias de potencias y héroes representados en la epopeya y la tragedia como obras de arte espiritual, que entran en conflicto mutuo hasta alcanzar la autoconciencia ser esencia absoluta (con la comedia). De aquí que pudiésemos percibir esa tensión entre la *Religión del arte* y el Arte de la religión.

Pero, ¿cuál es la función de la *Religión del Arte* en la *Fenomenología del Espíritu*? En el capítulo de la religión es mediación entre la religión natural y la revelada, esto implica que es el momento

---

102 *Kunst und Religion sind angesiedelt in der höchsten Region des Systems, als zwei Formen des Selbstbewusstseins des Geistes –und sie sind einander immer hierarchisch zugeordnet: Auch wenn der Kunst, so scheint es zumindest, die eigentliche Liebe Hegels gilt, versteht er sie gleichwohl als diejenige Gestalt des Geistes, über die hinaus zur Religion forzuschreiten ist“* (p. 99).

negativo, el para-sí de la religión que se determina ya no solo como vida en comunidad, que se identifica con la substancia ética, sino y sobre todo como conciencia que va conquistando la individualidad en un saberse a sí misma como esencia cierta de sí misma, a partir de la bella eticidad<sup>103</sup>. Es en la *Religión del Arte* donde el espíritu, al expresarse, se hace autoconsciente de su individualidad no de manera absoluta como se realizará efectivamente en el concepto, sino todavía de manera representada. El espíritu, entonces, no solo se expresa en sí, en su substancia inmediata como eticidad, sino que también se autoexpresa en el arte como bella individualidad.

Tanto la eticidad como el arte tienen su momento esencial y su lugar histórico en la Grecia clásica del siglo V, la Grecia de Sócrates Platón y Aristóteles y de estadistas como Pericles; de trágicos como Esquilo, Sófocles y Eurípides; escultores como Fidias, Policleto y Mirón. Hegel plantea en la *Fenomenología* que el arte nace precisamente en el momento en el que el espíritu ético alcanza su máxima expresión; es en Grecia, donde la substancia ética tiene su morada en la *polis*, como comunidad de los hombres libres. En esta, se presenta la conciencia como sabedora de su propia esencia y su propia obra:

Si nos preguntamos cuál es el espíritu *real* que tiene en la *Religión del Arte* la conciencia de su esencia absoluta, llegamos al resultado de que es el espíritu *ético* o el espíritu *verdadero*. No es solamente la sustancia universal de todo lo singular, sino que, (...) la sustancia, dotada de individuación, es sabida por aquél como su propia esencia y su propia obra. (Hegel, 1985, p. 408).

La anterior cita hace referencia a la toma de conciencia del espíritu que tiene lugar en la *Religión del Arte*, según la cual aquella (la conciencia) ha encontrado su esencia absoluta en el espíritu ético, que para Hegel, es el espíritu verdadero. La substancia, se advierte, no es solo universal sino que tiene ya una individuación, esto es, no es ya la

---

103 Martin Thibodeau (2011) concibe que esta bella eticidad (*schöne Sittlichkeit*) se expresa por las obras, las cuales los griegos veían a través de ellas la esencia divina, su ideal de belleza y de perfección: “*Ce qui veut dire que leurs productions artistiques ne seront plus la représentation symbolique d’une essence divine secrète. Cachée, absente et intangible, mais elles seront la représentation ou plutôt la présentation de leur essence divine, de leurs dieux, et ces dieux, avons-nous dit, seront l’expression et la manifestation de leur idéal de beauté et de perfection* » (p. 155).

universalidad abstracta de la substancia, su *en-sí*, que se presenta como un mero símbolo que alude a una característica de la substancia divina (sea la luz, la vida, la naturaleza, etc.), sino que esta se vuelve *para-sí*: esta substancia espiritual se autoexpresa, es decir, se hace consciente de sí a partir de su propia obra que se expresa como su propia esencia. Pero no es ya una expresión como aquella en la que el yo se expresaba como una cosa (recuérdese en la sección de la Razón, esto es, el yo en la frenología se expresaba como un hueso). En esta ocasión el espíritu se da a conocer como una obra bella, como obra de arte; podemos decir que la substancia ética ha tenido un proceso de subjetivación al ser sabida por el espíritu de la comunidad como su obra misma (de arte).

La posición que se tomará en este apartado de la *Religión del arte* es asumir el arte como la mediación misma, esto es, que de una manera no exenta de ambigüedades, Hegel introduce el término de “*Religión del Arte*” como si se tratase de una tensión entre ambos términos, como una lucha de ambos por establecer su dominio sobre el otro. Si bien la religión es en la *Fenomenología* mediación entre el espíritu y el saber absoluto; en la propia religión, la mediación se da a través del arte. Pero el arte aquí, a diferencia de los teóricos del arte, anteriores y contemporáneos a Hegel, no se da ya bajo la forma de la *mimesis* sino ante todo de la expresión. Esto es, el arte sobrepasa lo meramente técnico y reproductible y se manifiesta como un proceso dialéctico que va de lo simbólico de la religión natural a la representación misma de la religión revelada. La expresión se da aquí como el momento negativo en todo el proceso que recorre el espíritu: si en la razón (capítulo V de la *Fenomenología*) el yo, el espíritu, se expresaba como una cosa (*Sache*), aquí en la *Religión del Arte*, el espíritu se expresa como obra de arte (se hace substancia bella), es lo otro de sí del espíritu porque todavía precisa no solo de lo sensible, sino también porque no es aún absoluta autoexpresión. Es en el saber absoluto, en tanto, donde el espíritu se expresará de manera absoluta como concepto, esto es como sujeto.

Si en la sección del Espíritu Hegel se propone desplegar el espíritu mismo en su objetivación a partir de la eticidad, la cultura y la moralidad, en la sección de la Religión, por su parte, el espíritu ha de retornar a sí y restablecer con ello la unidad de los anteriores momentos pero desde el sí mismo, la subjetividad, como un saber de sí por medio de su obra, no ya como producción objetivada y extraña a sí (es decir,



ajena a su subjetividad, pues seguirá siendo su expresión extraña en cuanto precisa aún de lo otro de sí), sino como un auto producirse del espíritu en su sí mismo, es decir, el espíritu logra su autoexpresión en la religión: se sabe a sí mismo como espíritu, pero por medio de su obra. Es cierto que no de una manera absoluta como ya se mencionó, sino que, la obra tanto como el artista son vehículos de expresión del espíritu y por ello le son todavía extraños, son lo otro de sí que todavía precisa de lo sensible, bien a partir de formas naturales en la *Religión natural*; bien a través de la figura humana tanto en su apariencia física como espiritual (por medio del lenguaje<sup>104</sup>) en la *Religión del Arte*; bien en la encarnación misma del verbo en un hombre de carne y hueso (en el Cristo histórico y de las escrituras) en la *Religión revelada*. En la religión tiene pues lugar el proceso dialéctico de la expresión misma del espíritu por sí mismo y que pasará de las formas naturales como expresión de lo divino hasta lo divino como expresión de lo humano.

### La Religión del Arte

Hegel expone el arte en la *Fenomenología del Espíritu* en la segunda parte de la sección sobre la Religión. La primera parte corresponde a la “Religión natural”, allí se asume una producción más de carácter artesanal, asociada a representaciones de lo divino en formas vegetales y animales de proporciones descomunales (sublimes) y simbólicas. De hecho, esta parte se corresponde en la *Estética* con la “Forma de arte Simbólica”, en la cual el arte que predomina es la arquitectura, ya que está todavía vinculada, en su representación figurativa, al mundo natural, pero que simboliza al pueblo y a la divinidad en el recinto del templo. En este estadio no se da una adecuación entre la forma y el contenido (divino); por ello no es posible hablar todavía de arte propiamente dicho, sería una época pre-artística, que no ha llegado aún a la autoconciencia que es propia del arte. Podemos decir que a esta forma le corresponde la época anterior a la Grecia clásica, esto es, la de los grandes reinos de Egipto, Babilonia y en general todo el territorio llamado Oriente.

El segundo momento es el de la “*Religión del Arte*” propiamente dicho y le corresponde en las *Lecciones de estética* a la época de la Grecia clásica, el mundo de Pericles. Esto es, a la “Forma del Arte clásico”.

---

104 En el caso del lenguaje, el verbo expresar toma la forma de un *aus/sagen*.

En ella, el contenido está en equilibrio con la forma; el artista (que no ya artesano) pasa a ser consciente de su propia obra como obra suya; además no mezcla las distintas figuras naturales y del pensamiento, sino que se concentra en las espirituales, en este caso en la figura del hombre como tal. De ahí que para Hegel la escultura sea el arte predominante de la *Religión del Arte* junto con el culto y el himno, los cuales conforman el estadio denominado “la obra de arte abstracta”. Allí se representan los dioses bajo la figura humana; el artista, sin embargo, aún no identifica su obra consigo mismo. Aún permanece en el lado de lo objetual. En el culto, por su parte, entran en juego las plegarias y el oráculo, por medio de los cuales se entra en comunicación con la divinidad. Finalmente, en relación con los himnos, entra de manera especial el lenguaje mismo, la pura representación abstracta. Le sigue el estadio llamado “la obra de arte viviente”, que se determina por las ofrendas vivas a las divinidades de Ceres y Dioniso, entre otras; igualmente se considera allí el mundo de los juegos, de las competiciones y de los atletas que, contrario a las esculturas de los dioses, no poseen un cuerpo de piedra sino de carne viviente.

El último estadio es el que se denomina “La obra de arte espiritual”. Este es el momento de la superación de las dos anteriores figuras (la obra de arte abstracta y la viviente); allí predomina el lenguaje pero no ya como canto al dios, sino a la individualidad del héroe, del hombre que está en conflicto mismo con el designio divino. Allí se encuentran los estadios de la epopeya, la tragedia y la comedia. En ellas se destacan ante todo el auge y el consiguiente declive de la individualidad; incluso de los dioses que son ridiculizados en la comedia.

La “*Religión del Arte*” es superada luego por la “Religión revelada”, en tanto cristianismo, esto es, como la figura que asume el problema mismo de la encarnación, del Dios hecho hombre. Esta tercera parte de la Religión en la *Fenomenología*, se corresponde en la *Estética* con la “Forma del Arte Romántico” que no es el “romanticismo” del siglo XIX, sino el del inicio del mundo cristiano “romanizado”, podríamos decir. En este momento, predomina el contenido, que es lo divino, interiorizado; lo formal, es externo y contingente. Aquí se desarrollan en especial las artes del dibujo, la música y la poesía, como artes que superan por su espiritualidad, lo objetivo de las anteriores formas artísticas (la simbólica con la arquitectura y la clásica con la escultura).

Es importante aclarar que el concepto mismo de *Religión del Arte* es propio de Hegel y hasta el momento ningún autor previamente había unido el arte a la religión como unidad<sup>105</sup>. Esta es la tesis de Walter Jaeschke (2005) en su capítulo *Kunst und Religion. Überlegungen zu ihrer geistesphilosophischen Grundlegung*:

Todavía una generación antes de Hegel, en el mejor de los casos, vendría a menos el nombrar con el pensamiento en un solo aliento, arte y religión. Y su unión vale en modo alguno como deseable en todas partes: los „amigos del arte“ y no solo a „los amigos del arte de Weimar“ les parece de vez en cuando como un riesgo para la autonomía del arte, los seguidores de la religión, por otro lado, como una fusión de la seriedad ética y la santidad de la religión que se extiende más allá de lo terrenal con la despreocupación, si no la frivolidad, del arte, y por lo tanto casi como blasfemia<sup>106</sup>. (p. 97)

En el *Sistema de la Enciclopedia*, esta unión tiene su suelo en la *Filosofía del Espíritu*, en tanto el arte bello tiene primacía sobre el arte natural, pero, además, en el convencimiento que lo bello (*Schön*) del arte no solo tiene que ver con la apariencia (*Schein*), sino, sobre todo, con la verdad (*Wahrheit*) (Ghetmann-Siefert, 2001, p. 98). De esta manera, el arte apunta a ser la forma del Espíritu (*Gestalt des Geistes*) (p. 99). Igual, o mejor, de manera paralela, ocurre con la religión, pues en esta tiene lugar la representación interna del espíritu que es la misma Verdad. Ambas, arte y religión, comparten ser la más alta región del sistema en tanto dos formas de la autoconsciencia del espíritu (p. 99).

---

105 No obstante, Jacques D'Hondt (1964), en su artículo *Problèmes de la religion esthétique*, afirma que Hegel retomó ideas de Forster acerca de esta concepción de la "*Religión del Arte*", el cual afirma que "solo los griegos son elevados hasta la más alta perfección del ideal" (p. 2), e incluso que el "arte griego no ha podido nacer más que gracias a una 'feliz coincidencia (*Übereinstimmung*) de la idea del arte y del sistema religioso de su pueblo'" (p. 2). Considera también D'Hondt que el arte no se deriva de la religión, sino que, por el contrario, son los poetas los que crean los dioses (p. 3), esta religión será tanto para Forster como para Hegel, una "religión de la humanidad" (p. 5). Incluso para Forster, continúa D'Hondt, el arte y la eticidad se unen "en un solo sentimiento que reúne el arte y la virtud" (p. 7).

106 *Noch eine Generation vor Hegel wären allenfalls wenige auf den Gedanken gekommen, Kunst und Religion in Einem Atemzug zu nennen. Und ihre Verbindung gilt auch keineswegs als allseits erwünscht: Den "Kunstfreunden" und nicht nur den "Weimarer Kunstfreunden" erscheint sie zuweilen als Gefährdung der Autonomie der Kunst, den Anhängern der Religion hingegen als Verquickung des sittlichen Ernstes, und der über das Irdische hinausreichenden Heiligkeit der Religion mit der Leichtlebigkeit, wenn nicht gar Frivolität, der Kunst –uns somit nahezu als Blasphemie* (Ghetmann-Siefert, p. 97)

De otra parte, Jaeschke (2005) nos recuerda que, en su temprano *Esbozo de Sistema de Jena (Jenar Systementwürfe)* Hegel comprende el arte y la religión como el regreso del espíritu en sí, como formas de la certeza del Espíritu (p. 99).

De la época de Frankfurt, Hegel en el texto en aparente coautoría con Schelling y Hölderlin titulado, *Primer Programa de un Sistema del Idealismo Alemán*, hace(n) mención de una “Religión sensible” (Hegel, 1998, p. 220) que involucra no solo al pueblo sino, y, sobre todo, al filósofo. Una religión que sabría conjugar tanto el monoteísmo de la razón con el politeísmo de la sensibilidad y cuyo contenido mutuo sería una “nueva mitología”, mitología de la razón que no sería otra cosa sino un presagio de la futura “*Religión del Arte*”, que sería la llamada a unir no solo lo sensible con la razón, sino aún más, que sería capaz de unir todo un pueblo, cuyas formas expresivas serían determinadas por cada época histórica.

En efecto, la llamada “*Religión del Arte*” en el sistema de la *Enciclopedia*, permanece un tanto bajo el dominio o jerarquía de la religión, en tanto el arte está determinada por la historia de la religión. Así lo expone Jaeschke (2005):

El arte (...) como „*Religión del Arte*“ tomado desde este punto de vista, al privársele en este aspecto ya terminológicamente su independencia –con todas las consecuencias negativas\_ se disuelve en religión e historia de la religión. También la doctrina del fin del arte está concebida exclusivamente por la perspectiva de la Filosofía del Espíritu en particular; la estética immanente no se deja fundamentar<sup>107</sup>. (p.102)

En lo que corresponde a la *Fenomenología del Espíritu*, la *Religión del Arte*, como lo mencionamos desde el principio, está ligada a la eticidad, como su momento inmediato, intuitivo, que, a través de

---

107 Die Kunst (...) als „Religion der Kunst“ in den Blick zu nehmen, ihr insofern schon terminologisch ihre Eigenständigkeit abzuerkennen und sie –mit allen negativen Folgen- in Religion und Religionsgeschichte aufzulösen. Auch die Lehre vom Ende der Kunst ist ja ausschliesslich aus der Perspektive der Geistesphilosophie und insbesondere der Religionsphilosophie entworfen; ästhetik-immanent lässt sie sich nicht begründen (2005, p. 102)

la presentación y representación<sup>108</sup> sensible de sus dioses, logra unir en una misma religión la voluntad de un pueblo. Podríamos afirmar que en este momento de la *Religión del Arte* es la eticidad la mediación misma entre ambos términos (la religión y el arte propiamente); es el momento en que ni el arte subyuga a la religión a partir de sus caprichos creativos, ni la religión somete al arte y la obliga a cierto tipo de producciones exclusivamente divinas o normativas. No. Se trata de un arte bello, porque es libre y que lo ha alcanzado gracias a que ha logrado identificarse en su esencia misma con la substancia misma del estado al que sirve: los dioses son *sus* dioses, las virtudes nacionales son *sus* virtudes; sus triunfos son *sus* triunfos. Si bien no se trata de la realización del reconocimiento como el yo que se convierte en un *nosotros*, si podemos afirmar que el pueblo logra reconocerse como unidad, como realización común en la obra misma de arte que es su propio fruto.

Si bien se asocia a la *Religión del Arte* el aspecto de la eticidad misma, es importante aclarar que se trata aquí, como lo afirma Ludwig Siep (2015), de la superación de las formas jurídicas, éticas y sociales, lo que se llama “espíritu real”, como también del espíritu que se sabe a sí mismo (saber moral); se trata, entonces, más bien, de una reconciliación de ambos espíritus, de la conciencia y de la autoconciencia (p. 218), a través de la Verdad misma que es el contenido mismo de la religión, ya que en ella “El hombre se sabe verdaderamente en Dios, el hombre es la propia autoconciencia de Dios” (Siep, 2015, p. 215). Para Siep el término “*Religión del Arte*” asume en la *Fenomenología* diferentes significados: el primero hace referencia a que es un “producto no-natural del don humano de la invención”; segundo, que esta verdad se expresa es en el arte; y, finalmente, que este arte es enteramente, arte religioso (p. 226). De aquí que el arte en esta determinación religiosa, sea para Hegel (1985), en tanto la más alta expresión libre de la verdad y de su auto-realización, un “arte absoluto” (p. 409).

---

108 Sin embargo en la primera parte del „Arte abstracto“ no se trata de una representación de los dioses, como bien lo aclara Terry Pinkard (1994) en su texto *Hegel's Phenomenology: the Sociality of Reason*, es decir, la estatua no viene siendo una representación del dios, sino la presencia objetiva del mismo; “*The statue is not a representation of the god; it is the presence of the god itself that is beheld by the members of the cult by virtue of the presence of the statue of them*” (p. 235)

Ahora bien, según Dietmar Köhler (2005) en su capítulo “*Kunst und Spekulation sind in ihrem Wesen der Gottesdienst*“ afirma que, en la *Fenomenología del Espíritu*, el arte no se obtiene desde una sistemática e independiente discusión (especulativa), sino particularmente en el marco de la sección de la Religión,<sup>109</sup> (p.74) como el contenido dado en la representación inmediata<sup>110</sup> (p. 74); de esta forma, el arte (en tanto *Religión del Arte*) es un momento necesario pero no obstante, provisional, transitorio, en el curso del desenvolvimiento hacia el Saber Absoluto (p. 74).

La pregunta que nos interpela entonces es: si es cierto que la *Religión del Arte* no es la expresión más alta ni definitiva del saber ni de la verdad como creía Schelling ¿qué ha alcanzado entonces, para el espíritu la *Religión del Arte*? ¿Se trataría solo de una superación de la naturaleza que le permite al espíritu mirar con desdén la infancia del arte en las formas naturales del mundo oriental? ¿No es más bien lo contrario? Que, dada la importancia del desenvolvimiento del espíritu hacia el saber absoluto como última meta del espíritu, ¿dicha superación sería acaso posible sin antes pasar primero por el propio arte en tanto *Religión del Arte*? Pero insistimos: ¿Sería posible siquiera desde el empirismo, realizar tal paso (el del arte) para llegar siquiera al conocimiento de los propios objetos de la percepción? ¿Había sido pensable incluso entre los románticos fundamentar en el arte la necesidad de este para la conciencia de un saber absoluto? Es más, ¿habría sido posible concebirlo como una Verdad sin conocimiento? Concebimos el arte efectivamente como un momento provisional, pero fundamentador de la experiencia de la conciencia sin la cual no es posible este saber. El gran logro del idealismo alemán con Schelling (2005) consistió en hacer del arte el *organum* de la filosofía (p. 425); pero, a diferencia de los románticos, Hegel, no siguió esta línea, sino que hizo del arte *médium, transitus*, esto es, movimiento expresivo, acto creativo. Hegel no se quedó en la mera intuición schellingiana, sino que reconstruyó especulativamente dicho tránsito en cuanto el arte

---

109 *Damit einher geht eine zunehmend historisierende Auffassung der Kunst, so dass in der Phänomenologie die Kunst nicht in einer eigenständigen systematischen Erörterung, wie man dies nach den früheren Jenaer Systementwürfen noch hätte erwarten können, sondern vornehmlich im Rahmen des Religions-Kapitels abgehandelt wird* (Gethmann-Siefert, 2005, p. 74).

110 *“da ihr Inhalt in der unmittelbaren Vorstellung gegeben ist”* (Gethmann-Siefert).

encarna literalmente al espíritu. Esta audacia del pensamiento no tenía precedentes en la historia de la filosofía. Con Hegel despedimos a la *mimesis* como explicación del arte y se inaugura la expresión como auto-realización y exposición del arte.

Encontramos, en primera instancia, en este momento de la *Religión del Arte*, a un trabajador (*technicus*) que, al superar lo meramente intuitivo y natural, es capaz de remontarse hasta lo espiritual. Se abandona la figura del artesano y se alcanza la del artista. Esto de una parte; de otra, este artista hace parte de una comunidad, de un pueblo libre y en ella encuentra su esencia, de tal manera que su trabajo es igualmente libre. Si hay una definición precisa de la eticidad de esta comunidad de la cual este artista hace parte, la encontramos al inicio, precisamente de este apartado, y se entiende como la costumbre que constituye la sustancia de todos, ese pueblo libre es la realidad y la existencia que “saben cada uno de los singulares como su voluntad y su obrar” (Hegel, 1985, p. 408).

La substancia ética, o la comunidad representada en la *polis* se caracteriza por su confianza en sí y su *quieta inmutabilidad*, asentada sobre sus costumbres y leyes estables que se aplican para todos; aquí no hay cabida para la singularidad de la autoconciencia; el espíritu ético se eleva sobre su realidad y la religión de este pueblo se perfecciona allí “donde se destaca de su subsistencia”. Este sería un primer momento, en el que el pueblo aparece en toda su unidad y no hay lugar para la singularidad so pena de caer en delito.

Pero, por otro lado, está la autoconciencia con su característica inquietud absoluta que se mueve entre derechos y deberes, dividida en diferentes estamentos y divisiones sociales que limitan su obrar y que aún no le permiten vislumbrar su absoluta libertad. En este segundo momento la autoconciencia abandona esta quieta inmutabilidad de la substancia y su confianza inmediata en ella a la confianza de sí y a su certeza de sí mismo. Es con la libre autoconciencia que se alcanza la perfección ética, aquella en la que la individualidad ha “entrado en sí” (Hegel, 1985, p. 409), es el gran goce de sí misma, la alegría de poder expresarse a sí misma en su propia obra. Esto es, la obra que resulta de su trabajo espiritual no es solo hecha por sus propias manos, sino que en ella ha plasmado su en sí, su esencia que es la misma de su pueblo;

no es una expresión ajena a él, sino por el contrario, es la suya propia en tanto ideal, tampoco se trata de su retrato o la imagen de su propia individualidad. Es el espíritu de la comunidad, la libre eticidad, que ha alcanzado su propia autoconciencia, y es la misma que allí el artista expresa en la obra, a partir de su *libre actividad espiritual* (p. 409). Es la época del arte absoluto. Un arte que consiste en ser unidad el concepto y la obra misma que “se saben mutuamente como uno y lo mismo” (p. 409).

Pero este goce y esta alegría no son permanentes sino eventuales. La dicha de expresarse la individualidad autoconsciente en la singularidad de su propia obra, da paso luego a una escisión con respecto a la sustancia misma. En este momento, si bien la obra es el resultado de un pueblo libre, como sustancia ética, es también cierto que el artista no solo la realiza, la crea, sino también que por ello mismo en ella se ve reflejado como la propia obra de su actividad autoconsciente que es inmediata, intuitiva, que llega al concepto como figura de la forma pura. En ella, la autoconsciencia se capta como esencia, certeza de sí misma. No en vano Hegel la describe como la noche en la que ha sido traicionada la sustancia: “esta forma es la noche en que la sustancia es traicionada y se ha convertido en sujeto; de esta noche de la certeza pura de sí mismo surge el espíritu moral como la figura liberada de la naturaleza y de su ser allí inmediato” (Hegel, 1985, p. 409). El espíritu se encarna ahora en el artista y descarga en él todo su dolor, su *pathos*; es el individuo entusiasmado que expone Platón en su temprano *Ión*, cuando describe ese endiosamiento (*enthousiasmós*) del artista como un padecimiento, en la forma de posesión de la divinidad, a pesar de él mismo. La universalidad que es la potencia positiva, es quien actúa en la individualidad que padece la violencia de aquella, arrebátandola de su propia autoconsciencia y es por ello la potencia negativa. Sin embargo, esta última logra con su padecimiento sojuzgar a la primera e imprimirle también su particularidad, de tal manera que, dicha actividad, que es una verdadera lucha de ambas potencias por la esencia, es la que va a permitir la unidad misma de la obra, en tanto “espíritu universal individualizado” (1985, p. 410).



## Una nota sobre dos términos importantes en la Religión del arte: Darstellung y Vorstellung

Ahora bien, con el fin de dar claridad a la distinción de los momentos expresivos que acontecen en el mundo griego, es importante señalar que en *la obra de arte abstracta*, los dioses se hacen *presentes* realmente en la estatua de piedra y su voz vaticinadora (intemporal) se transmite por medios naturales, o a través de otra voz en los oráculos. Siguiendo la interpretación de Terry Pinkard, aún no se puede hablar de una “representación” (*die Vorstellung*) en el sentido mismo de la palabra. Todavía pesa en esta obra la condición de objeto (*der Gegenstand*) puesto que está frente a una conciencia, y en la cual presente que mora en aquella el dios. Aquí cabe, entonces, mencionar la tesis que, tiempo después de Hegel, Walter F. Otto (2001) había lanzado sobre el carácter ontológico de las creencias que se fundamentan en la presencia divina activa y efectiva en el culto, cuando afirma que

En el centro de todas las religiones está la presencia de lo divino. Que ha *venido*, que está *presente*, es lo que da sentido y vida a todas sus formas primigenias. Con ello nos topamos con un acontecimiento *primario* que no cabe concebir ya como mero producto del pensamiento humano, de su configuración o sus circunstancias vitales, sino que constituye la premisa misma de todos ellos (p. 28)

Este predominio de la *presencia* va a ser característico de gran parte de la *Religión del Arte*, que incluye tanto la *obra de arte viviente*, con la posesión del dios en los iniciados de los misterios y de los gimnastas portadores de la bella corporeidad, así como en *la obra de arte espiritual* con los héroes y dioses de sus epopeyas que *presenta* el *aeda* por medio de sus cantos. El verbo *dar/stellen*, aparece en este contexto, sobre todo, para indicar la manera en la que se manifiesta la esencia: ...”en cuanto es conciencia real, la esencia se presenta (*dar/stellt*) como la naturaleza real” (Hegel, 1985, p. 416); así también un poco más adelante afirma, al hablar del sacrificio de la sustancia divina que “esta renuncia, que por tanto lleva a cabo ya la esencia *en sí* presenta (*dar/stellt*) al sí mismo actuante en la existencia y para su conciencia y sustituye aquella realidad *inmediata* de la esencia por la realidad superior” (p. 416).

En lo recorrido del texto en estudio encontramos estos dos términos: presentación (*Darstellung*, verbo *dar/stellen*), y representación (*Vorstellung*, verbo *vor/stellen*), los cuales tienen en común un mismo sufijo (*Stellung*) que indica algo que es puesto. Sin embargo en el primer caso, presentación, su prefijo es *da-* que indica allí. Con lo que sería su verbo “poner-allí”. Una posible traducción más adecuada al contexto artístico sería el de “exposición”<sup>111</sup> en su sentido de un presentar a la mirada, el *Darstellung* sería entonces una presentación, una exhibición, que tendría un desarrollo en un lugar y un tiempo determinado. En el segundo caso, como representación (*Vorstellung*), el prefijo *vor-*, indica ante. Con lo que el verbo vendría a ser “ante-poner” una representación para la conciencia en la forma del lenguaje, también indica idea. En el caso del *aeda* que canta sus rapsodias, la *Darstellung* se da en el momento en el que él “presenta” estas relaciones entre lo divino y lo humano (Hegel, 1985, p. 423) a partir de sus recursos interpretativos (gestos, movimientos, dicción, etc.); en el caso del *Vorstellung*, se trata de la manera como estos contenidos entran como lenguaje en la conciencia del auditor. Si atendemos a estos dos términos, encontramos, en efecto, el desdoblamiento necesario de la autoconciencia del espíritu en su en-sí y en su para-sí. Para el primero se ha dado en la presentación o *Darstellung*; para el segundo, en la representación o *Vorstellung*. En el culto de la *obra de arte abstracta*, se daba también una “presentación” o *Darstellung* en la que se establecía la relación de lo humano y lo divino como un en-sí, pero esta vez como una acción que residía solo en la devoción (Hegel, 1985, p. 417), que se expresa en el lenguaje de los himnos y en los que se ofrenda el trabajo mismo en la forma de morada y de ornamento para el dios, que a la larga es también para el goce (*Genuss*) del hombre.

Será en la tragedia el punto de quiebre o de transición entre el *dar/stellen* y el *vor/stellen*, debido a que será el propio actor quien

---

111 Es importante aclarar que Hegel utiliza el término *Darstellung* como exposición, para hacer referencia al despliegue dialéctico del pensamiento especulativo. Así en el Prólogo de la *Fenomenología* encontramos que: “Este movimiento [el del retorno del concepto a sí mismo], que en otras condiciones haría las veces de la demostración, es el movimiento dialéctico de la proposición misma. Solamente él es lo especulativo real, y solo su expresión (*Ausdruck*) constituye la exposición (*Darstellung*) especulativa” (Hegel, 1985, p. 43). Resalta en el anterior pasaje una relación esencial entre *Ausdruck* y *Darstellung*, la cual, el propio Gadamer (2005) en su texto “La Dialéctica de Hegel”, refiere: “El concepto de exposición y de expresión, que define la propia esencia de la dialéctica, de la *realidad* de lo especulativo, debe, al igual que el *exprimere* de Spinoza ser entendido como un proceso ontológico” (p. 46).

con su propia voz *re-presenta* (*vor/stellt*) al héroe trágico. Será, eso sí, una *representación* que contará todavía con un lugar espacialmente construido para que la voz llegue a cada espectador para que este lo viviese como si la acción trágica la estuviese presenciando realmente. En efecto, la palabra *Vorstellung* (representación) tendrá más “presencia” a partir de la epopeya y más aún en la tragedia, debido a que entra en esta última dos nuevos elementos en este juego del lenguaje: el actor y el espectador. Con el sufijo *vor-* (ante), se indicaría como una ante-presentación, un poner ante sí la presentación de algo; en este caso, se hace no solo de un objeto que se pone ante un espectador, sino, sobre todo, de un lenguaje que se pone ante la consciencia del auditor. Por eso, el espectador vendría a ser tanto un auditor (*Zuhörer*) como un espectador (*Zuschauer*). Si bien la tragedia ha tenido un origen en el culto a Dioniso, la puesta en escena muestra ya una suerte de secularización o de distancia entre la autoconsciencia y la esencia absoluta, como una lucha por la primera de llegar a ser esencia absoluta. Ahora bien, con respecto a estos nuevos “actores” y la relación con el concepto *Vorstellung*, encontramos que se trata ya de dos autoconsciencias a las que une la misma naturaleza mortal, solo que una es el héroe encarnado en un actor, y el otro es un ciudadano de la *polis* que, además de oír, también ve (como un dios) el destino de aquél: “Es el mismo héroe quien habla y la representación (*Vorstellung*) muestra al auditor (*Zuhörer*), que es al mismo tiempo espectador (*Zuschauer*), hombres autoconscientes que conocen y saben decir su derecho y su fin (...)” (Hegel, 1985, p. 425).

Este libro terminó de imprimirse en diciembre del 2021, en los talleres  
gráficos de Gráficas Olímpica, bajo el cuidado de su autor.  
Pereira, Risaralda, Colombia.

La Editorial de la Universidad  
Tecnológica de Pereira tiene como  
política la divulgación del saber  
científico, técnico y humanístico para  
fomentar la cultura escrita a través  
de libros y revistas científicas  
especializadas.

Las colecciones de este proyecto son:  
Trabajos de Investigación, Ensayos,  
Textos Académicos y Tesis Laureadas.

Este libro pertenece a la Colección  
Trabajos de Investigación.

La Religión del arte es la conjunción de dos reinos: el de la eticidad y el de lo bello. Pareciese indicar este título una suerte de predominancia del arte sobre la religión misma, o mejor, de que el arte se convierte en Grecia en una especie de religión. Es decir, que es allí donde inicia el arte libre en tanto autoconciencia y autoexpresión. Esto desde un punto de vista formal, pues en su contenido está todavía ligado a lo divino. Este aspecto formal es tratado en nuestro trabajo como la expresión misma, es decir, como manifestación en su totalidad, no ya como mera cosa, con la que comparta su elemento material, sino incluso que la obra de arte se convierte en el vehículo mismo del Espíritu. Así pues, este se encarna y en ella logra su autoconciencia, no de manera absoluta como ocurrirá con la filosofía, pero sí en su verdadero inicio. Por su parte, en el arte (griego) vendría a presentarse la expresión como el resultado de la tensión entre la naturaleza y lo espiritual interior; entre las leyes divinas y las leyes humanas; entre la solidez de la piedra tallada y la fluidez del himno y del verso trágico; así también como entre el doliente individuo representado y la comunidad espectadora y expectante. Pero, sobre todo, y este es el punto en el que se orienta nuestro trabajo, es exponer la expresión en la Religión del arte como la tensión entre lo finito de la obra, del artista como tal, frente a lo infinito de su contenido que es lo divino mismo. De aquí que, nuestra propuesta es pensar la muerte del arte, como la caducidad misma de la obra y de lo que ella implica: su sentido, su contexto, tanto como su creador-productor.