

Hegel y los problemas de la “consideración liberal de lo bello”

Hegel and the Problems of “Liberal Consideration of Beauty”

Agustín Lucas Prestifilippo¹
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Recibido: 09-09-17

Aprobado: 24-01-18

Resumen

En este artículo nos proponemos indagar acerca del lugar y significado que asume la categoría de autonomía estética en lo que Hegel denomina “consideración liberal de lo bello”. A tales fines, analizamos los aspectos de su teoría de la religión del arte, cuyo modelo puede encontrarse en la organización ético-política de la polis griega, así como también los presupuestos filosóficos de su célebre teorema acerca del carácter pasado del arte “en su determinación suprema”. La hipótesis que nos guía en esta lectura sostiene que la estética hegeliana se encuentra tensionada por un movimiento doble que impide ubicar al arte en un lugar fijo: al mismo tiempo en que sostiene la necesidad de una categoría de libertad para la determinación conceptual de lo bello, ella es motivo de una constante complejización por una perspectiva que la excede. Esa perspectiva filosófico-histórica se fundamenta en una categoría del sujeto post-ético que justifica la interpretación del arte como medio de tránsito hacia figuras más avanzadas del espíritu.

Palabras-clave: Hegel, autonomía estética, religión del arte, drama trágico, sujeto post-ético.

¹ (alprestifilippo@gmail.com) Doctor en Ciencias Sociales (UBA), Magíster en Estudios Literarios (UBA) y Sociólogo por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en la misma universidad en el área de Teoría Social de la carrera de Sociología. Es autor del libro *El lenguaje del sufrimiento. Estética y política en la teoría social de Theodor Adorno* (Prometeo, 2018) y ha publicado numerosos artículos sobre teoría social, filosofía y crítica cultural. Sus principales áreas de investigación son: la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, la filosofía estética, los estudios literarios y la sociología del neoliberalismo

Abstract

In this paper we propose to analyze the place and meaning of the concept of aesthetic autonomy in what Hegel calls a “liberal consideration of beauty”. In order to do that, we study the dimensions of his theory of religion in the form of art, whose model can be found in the ethical-political organization of the Greek polis, as well as in the philosophical assumption of his famous theorem on art’s past character in “its supreme determination”. Our hypothesis is that Hegel’s aesthetics is being strained by a double movement that prevents us from locating art in a fixed place: at the same time that he holds the necessity of a category of freedom for a conceptual determination of beauty, it is the object of a constant complexity by a perspective which exceeds it. This philosophical-historical perspective is founded on the category of a post ethical subject which justifies the interpretation of art as a means of transition to more advanced figures of the spirit.

Key-words: Hegel, aesthetic autonomy, religion in the form of art, tragic drama, post ethical subject.

La libertad del arte

A lo largo de las *Lecciones sobre la estética*, Hegel se ocupa de analizar el arte desde lo que denomina una “consideración de lo bello de índole liberal” (*Deshalb ist die Betrachtung des Schönen liberaler Art*) (Hegel, 1989: 87). Más concretamente, para la filosofía, el objeto de estudio de la disciplina estética es el “arte libre (freie Kunst) tanto en su fin como en sus medios” (*Ibid.*: 11). En este sentido, para la estética hegeliana es central la categoría de autonomía para la determinación conceptual del arte. Que el arte sea libre en su fin y en sus medios significa aquí que el arte se contrapone a los fines y a los medios que rigen “la inmediatez del sentir y de los objetos exteriores” (*Ibid.*: 12).

La libertad del arte depende para Hegel de una triple distinción en base a la cual se logra la determinación del concepto del arte. Los fenómenos del arte se distinguen: a) de las actitudes que suscitan los objetos de la vida cotidiana; b) de la lógica que rigen los conceptos filosóficos; y c) de las doctrinas morales que gobiernan las prácticas humanas.

La libertad del arte produce en los sujetos que se relacionan con él un comportamiento libre de las actitudes que predominan en la “realidad ordinaria” (*gewöhnlichen Wirklichkeit*) (*Ibid.*: 12). Esas actitudes son determinadas, en la inmediatez del sentir, principalmente por el deseo (*die Begierde*). El deseo hace de los objetos singulares medios para su satisfacción, de manera que por medio suyo ellos son negados en el consumo para su provecho propio. Puesto que

las obras de arte resultan “inútiles” (*unbrauchbar*) a los fines del deseo, ellas requieren de “otras formas del espíritu” (*Ibid.*: 31) capaces de apreciarlas en su especificidad.

Pero esas otras formas no pueden ser identificadas con las que pone en ejecución la consideración teórica de la filosofía. Pues, aun cuando en el arte el objeto sea liberado de la necesidad práctica y conducido hacia una contemplación, “como un objeto que sólo es para el lado teórico del espíritu” (*Ibid.*: 31), sin embargo, el arte “centra su interés por el objeto en su existencia singular, y no trata de convertirlo en su pensamiento y conceptos universales” (*Ibid.*: 32).

Para la consideración liberal de lo bello, por lo tanto, tampoco puede resultar adecuada la subsunción de las obras de arte a conceptos morales. De aquí se desprende la discusión que entabla Hegel con el “enfoque del fin moral del arte”. La crítica hegeliana a este enfoque puede distinguirse en dos niveles, uno relativo a la estructura del objeto artístico, y otro referido a la función del objeto en su relación con la contemplación estética. Por un lado, la atribución de fines morales a las obras de arte parte de una “proposición abstracta, una reflexión prosaica, una doctrina general” que se sostiene con antelación al advenimiento del fenómeno artístico y que se le incorpora de manera tal que, de la totalidad de la obra de arte, se evalúa su dignidad a partir de ese contenido. La anterioridad de la doctrina moral en relación a la obra de arte implica también su exterioridad. La apreciación moral del arte separa la figura sensible del objeto artístico de la doctrina contenida en él. Para Hegel esta separación, que sostiene que lo figurativo es sólo un apéndice ocioso, es aquello que adultera lo que “hace de la obra de arte precisamente una obra de arte” (*die das Kunstwerk erst gerade zum Kunstwerk macht*) (*Ibid.*: 41), a saber: la relación entre el contenido espiritual y la forma sensible. Bajo el enfoque de su fin moral, el arte “deja de ser un fin para sí mismo” y se convierte en un medio, “entre muchos otros”, para otra cosa, en este caso: la instrucción acerca de lo-que-debe-ser que procura transmitirse. De esta manera, el fin moral del arte es el fin del arte mismo, puesto que al sostenerse sobre la exterioridad entre lo “sensiblemente individual y lo espiritualmente universal”, hace de la obra de arte “algo roto en sí mismo” (*Ibid.*: 41).

Por otro lado, Hegel plantea un segundo nivel de la contradicción no resuelta que suponen las concepciones estéticas que abogan por el enfoque del fin moral del arte. Este nivel, que se deriva del anterior, muestra una tensión entre dos sentidos contrapuestos acerca de la función de la obra de arte. O bien la obra de arte es un medio para inducir en la contemplación, a partir de las configuraciones sensibles de sus representaciones, un placer específico, o bien la obra de arte instruye al sujeto en un sentido moral (p. ej.: a partir del enaltecimiento de sus pasiones). En el enfoque del fin moral

del arte, dice Hegel, se sostienen ambos sentidos al mismo tiempo, y al hacerlo, se desemboca en una contradicción acerca del efecto del objeto en el contemplador. Si esa contradicción se resuelve en una dirección estética en sentido estricto, la dimensión figurativa disuelve el contenido moral de la doctrina; por el contrario, si la tensión se resuelve en una dirección moral, entonces no se comprende por qué se haría uso de la representación artística y no de cualquier otra representación a los fines pedagógicos de la lección moral.

En resumidas cuentas, lo equívoco del enfoque del fin moral del arte:

reside aquí en que la obra de arte debería referirse a otra cosa que se estableciera para la conciencia como lo esencial, lo que-debe-ser (*das Wesentliche, Seinsollende*), de tal modo que la obra de arte sólo tendría validez como un instrumento útil para la realización (*Realisation*) de este fin autónomamente válido para sí fuera del ámbito artístico. (*Ibid.*: 44)

Si el arte tiene su fin en sí mismo, entonces la consideración estética debe precisar aquello que “hace de la obra de arte precisamente una obra *de arte*”. En este problema se condensa para Hegel la cuestión de la autonomía del arte, de cuya fundamentación se desprende la validez del ámbito artístico. Sin embargo, cuando nos detenemos en el análisis riguroso del concepto que permite entender qué entiende Hegel por autonomía estética, a saber: la categoría de ideal bello, aparecen interferencias que obstaculizan una delimitación clara y distinta del comienzo y del fin del arte.

“Los objetos del arte deben mantenerse en su autonomía real (*in ihrer realen Selbständigkeit*) y evitar toda relación sólo sensible” (*Ibid.*: 32). ¿De qué manera se determina esta autonomía en la estética hegeliana? Para comprender la diferencia entre los objetos del mundo sensible y los objetos del arte, es necesario determinar el modo en que lo sensible ingresa en la esfera artística. Para Hegel, la dimensión sensible es fundamental para las obras de arte, especialmente en el momento de distinguirlas del pensamiento filosófico; ahora bien, el modo en que lo sensible (“líneas, curvas, superficies, concavidades, oquedades de la piedra, en estos colores, tonos, sonidos verbales o cualquier otro material que se use” [*Ibid.*: 20]) aparece en las obras de arte, dado el proceso de la mediación especulativa que produce el arte, a su vez, permite diferenciar a éstas de los objetos de la mera “existencia sensible inmediata”.

En las obras de arte lo sensible “tiene que renunciar a la inmediatez de su *ser*” (*Ibid.*: 85). De esta manera, aparece como manifestación o expresión de un “contenido y un espíritu”. Al ser mediado por el espíritu, lo sensible es “elevado a la mera *apariencia*” (*Schein*). Ese contenido que espiritualiza al material sensible, convirtiéndolo en apariencia, Hegel lo llama también el significado o idea de la obra de arte” (*Ibid.*: 20). En el arte lo sensible se espiritualiza y lo espiritual se sensibiliza. Dicho de otro modo, la tarea del

arte es precisamente “mediar entre ambos lados en orden a la producción de una *libre totalidad reconciliada*” (*freier versöhnter Totalität*) (*Ibid.*: 53), y el criterio de evaluación propiamente artística descansa en la capacidad del objeto que pretende ser considerado artístico en lograr la correspondencia entre ambos polos. La adecuación completa entre la configuración sensible y el contenido espiritual es, en los términos de Hegel, el ideal.

La génesis del ideal de lo bello artístico requiere de un proceso de depuración en el que las rugosidades que presentan los materiales, “las pelusas, los poros, las pequeñas cicatrices, las manchas de la piel” (*Ibid.*: 117), son perfeccionadas y transformados por la mediación (*Vermittlung*) artística.² La transfiguración del arte “*eleva al mismo tiempo los objetos de otro modo carentes de valor, a los que, no obstante su insignificante contenido, fija para sí y convierte en fin, y dirige nuestra atención a lo que de otro modo dejaríamos pasar desapercibido*” (*Ibid.*: 122).

Esta mediación especulativa que inicia el arte, y que continuarán las otras dos figuras del espíritu absoluto –la religión (en sentido estricto) y la filosofía–, niega el estatuto ontológicamente independiente de lo exterior material a partir de un proceso de manifestación del contenido espiritual o idea. Lo que diferencia al arte de estas otras dos figuras es el medio en que éste desarrolla sus mediaciones: la forma de la intuición sensible. El arte bello es un “saber *inmediato* y, precisamente por eso, *sensible*, un saber con la forma (*Form*) y figura (*Gestalt*) de lo sensible y objetivo mismo, en que lo absoluto accede a la intuición y al sentimiento” (*Ibid.*: 78). El saber “estético”, vale decir, el modo en que el ideal de lo bello artístico logra estar “encerrado consigo mismo en lo exterior estribando libremente en sí” (*Ibid.*: 118), consiste en este movimiento de auto-exposición de la idea en un reconocimiento de la subjetividad libre e infinita como su real fundamento de sentido en “una totalidad y una autonomía superiores” (*Ibid.*). Este reconocimiento consiste en demostrar el ser-puesto de aquellas entidades particulares que, en un comienzo, aparecían como independientes y exteriores al movimiento del espíritu artístico: “Únicamente a través de esta negación de la mera exterioridad son la forma y la figura determinadas del ideal un conducir ese contenido sustancial a la apariencia adecuada para la intuición artística y la representación” (*Ibid.*: 120).

Este proceso es entendido por Hegel en un sentido estructural como una reconciliación (*Versöhnung*) al interior de la obra de arte. Los objetos requieren relaciones internas que permitan distinguir a las determinaciones particulares del todo de la obra: por un lado, los objetos artísticos deben evidenciar una coherencia interna entre los elementos que los componen (de Man, 1997: 102). Las relaciones entre las partes de una obra de arte mantienen entre sí una relación de necesidad en un todo que las cobija y les otorga su sentido: “el

² Para lo que sigue de este párrafo, *cf.*: (Dotti, 1983: 53 y ss).

todo aparece como libre en cuanto sus lados se evidencian como adecuados, pues se representa (*sich darstellt*) en cada uno de ellos y es uno en ambos” (Hegel, 1989: 319). Al mismo tiempo, sin embargo, la concatenación lógica entre los elementos particulares debe presentarse de manera que las partes no se encuentren subsumidas bajo una noción de totalidad abstracta que suprima aquello que las diferencia. Esto es, los particulares deben aparecer libres y detentando un valor en sí mismos, más allá de su relación con el resto y con el todo. De esta manera, los objetos artísticos presentan una libertad de las partes y una necesidad de sus relaciones que permiten dar lugar a una relación reconciliada entre las partes y el todo (*Cfr. Ibid.*: 87).

La religión del arte bello

En el recorrido histórico-filosófico que plantean las *Lecciones...* la forma artística clásica es aquella forma de manifestación en la cual se logra la consonancia perfecta entre la configuración externa y la idea en el ámbito artístico. En contraposición a las formas artísticas simbólica y romántica, en las cuales se detecta una inadecuación entre la idea y su configuración—sea por una deficiencia de la idea en su desarrollo (forma simbólica) o bien por una incapacidad de la forma para contener la subjetividad infinita de la idea (forma romántica)—, es el período histórico representado por el arte de la Grecia clásica quien mejor representa la adecuación entre la esencia conceptual y el ser-ahí de la existencia empírica del arte. La “concepción del mundo” (*Weltanschauung*) de los griegos es “precisamente el medio en que la belleza inicia su verdadera vida y asienta su sereno reino” (*Ibid.*: 322). Lo clásico presenta al ideal de lo bello artístico, y si es posible reconocer un defecto en sus manifestaciones, ese defecto, dice Hegel, no depende tanto de la forma artística clásica sino más bien “del arte mismo” y del “carácter limitado de la esfera del arte” (*die Beschränktheit der Kunstsphäre*) (*Ibid.*: 59). Veremos más adelante en qué consiste la deficiencia del arte para la filosofía hegeliana.

La libre totalidad reconciliada del ideal de lo bello “eleva” la realidad a través de la transfiguración (*Umgestaltung*) que produce la mediación artística, descrita por Hegel como una reconciliación del ideal bello *con* la realidad (Shklar, 1976: 88-95). En lo bello lo espiritual se concreta y la realidad se transfigura. El arte bello pertenece a la “región de una verdad superior, más sustancial, en la que todas las oposiciones y contradicciones de lo finito puedan encontrar su solución última y la libertad su plena satisfacción” (*Ibid.*: 77). El arte bello es “servicio divino” (*Gottesdienst*); pertenece “a la esfera absoluta del espíritu y por ello se halla, según su contenido, en uno y el mismo terreno que la religión” (*Ibid.*). Pues,

la religión es la esfera universal en la que el hombre se hace consciente de la totalidad *una* concreta como su propia esencia y como la de la naturaleza, y únicamente esta verdadera realidad efectiva *una* (*diese eine wahrhaftige Wirklichkeit*) se le evidencia como el poder supremo sobre la particular y finita porque todo lo de otro modo disgregado y opuesto (*Zertrennte und Entgegengesetzte*) es devuelto a la unidad más elevada y absoluta (*Ibid.*).

En este sentido, el arte bello es una forma de la “religión”. La reconciliación que produce el ideal artístico con la realidad encuentra en el modelo del arte clásico a su único exponente porque, según Hegel, en la forma artística clásica la reconciliación entre los elementos particulares y la totalidad de la obra presupone ya una realidad reconciliada: “una realidad que posee ya en sí misma la estructura de una «obra»” (Menke, 1996: 47 y ss.). Esa realidad “como *mundo objetivo* (...) ha perdido para el sí mismo (*Selbst*) toda significación de algo extraño” y el “sí mismo ha perdido toda significación de un para-sí separado” (Hegel, 2009: 538) de esa realidad comunitaria. La comunidad es entendida así como “*obra* universal, que se engendra mediante el hacer de todos y de cada uno, como unidad e igualdad de ellos, pues ella es el *ser para sí*, el sí-mismo, el hacer” (*das allgemeine Werk, das sich durch das Tun Aller und Jeder als ihre Einheit und Gleichheit erzeugt, denn sie ist das Fürsichsein, das Selbst, das Tun*) (*Ibid.*).

Por ello dice Hegel que “para el artista clásico el contenido debe estar ya acabadamente *dado*” (1989: 323). En la filosofía de la historia del arte que plantea Hegel, forma artística y realidad ético-política se entrecruzan en la “religión del arte”. Lo bello reconcilia sensiblemente solamente aquello que, por su “configuración orgánica” (2009: 804-805) ya se encuentra dispuesto a ser reconciliado. En este sentido, la forma artística clásica “ha de concebirse (...) como *resultado*” (1989: 325). Eso que el arte en su forma clásica presupone y que posibilita su reconciliación, es la “unidad inmediata entre lo sustancial y la individualidad (1989: 140), la “obra universal” que Hegel llama también “eticidad” (*Sittlichkeit*). La reconciliación entre sustancia universal e individuo es presentada, igual que en la descripción de la estructura interna de la obra de arte, como un “equilibrio quieto de todas las partes” en donde “cada parte” es “un espíritu centrado en lo suyo, que no busca su satisfacción más allá de sí mismo, sino que la tiene en sí mismo precisamente porque se encuentra en ese equilibrio con el todo” (2009: 271).

De esta manera, a través de su medio característico –el conocimiento inmediato-sensible de lo “estético” – tiene la “religión del arte” bello un contenido ético singular –la eticidad: “Si preguntamos ahora cuál es el espíritu *real* que en la religión del arte (*Kunstreligion*) cobra conciencia de su ser absoluto, resulta que ese espíritu es el espíritu ético” (2009: 803).

En la eticidad tradicional, que Hegel piensa en alusión a la polis griega, la sustancialidad universal se da como realización práctica de la individualidad que actúa, y la individualidad se presenta a sí misma como obra y resultado de las leyes y costumbres de la comunidad: “La sustancia universal 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 su obrar” (*Ibid.*). La religión del arte bello presenta una integración ético-estética: la forma de organización social de la polis griega es entendida como *schöne sittliche Leben* y el interior de la obra de arte clásica como un contenido ético. La expresión artística que cuenta con esta fuerza de integración es, entre las distintas artes particulares, el “equilibrio quieto” de la escultura. La escultura griega corporiza la reconciliación ética en un individuo bello. Por esa razón, la escultura es el ideal de lo bello, “el punto central de la forma artística clásica en general” (1989: 518).

Puesto que el ideal de lo bello encuentra la adecuación de esencia y existencia en la forma artística del período clásico, vale decir: puesto que se encuentra íntimamente vinculado a una experiencia histórica, el cambio de las circunstancias socio-políticas que operan como su fundamento (*Grund*) modifica necesariamente la estructura interna de la obra de arte. En este sentido debe leerse la célebre expresión hegeliana acerca del carácter “pasado” del arte: “El arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba muy ligada al arte” (1989: 13). Aquello que ya no es posible para el arte es su participación en el entramado político y cultural de la “bella vida ética”, en donde el arte aparecía como la forma más adecuada de satisfacer las necesidades espirituales de un pueblo. Esa era la “determinación suprema” del arte, aquella en la cual expresaba sensiblemente lo absoluto. En la reconstrucción histórico-filosófica que propone Hegel, esa distinción entre arte y religión depende de la disolución de la estructura orgánica de la eticidad tradicional en donde “la esencialidad ética le es a la autoconciencia lo inmediato, lo exento de vacilación, lo carente de contradicción” (2009: 562). Puesto que ya no es más posible la reconciliación entre individuo y comunidad ética; o mejor dicho, puesto que la modernidad trae aparejado un conflicto entre el individuo y la sociedad, ya no es más posible el ideal bello. Para “nosotros”, es decir: para la cultura de la modernidad, el arte, como libre totalidad reconciliada, ya no es más *nuestra* realidad.

El déficit filosófico del arte

La consideración liberal de lo bello hace depender el concepto de autonomía estética, cuyo modelo histórico es la forma artística clásica, de una realidad no-estética, la eticidad tradicional de la polis griega. El concepto de autonomía del arte presenta así una paradoja: en el momento de su fundamentación, el arte es interferido por una reflexión ético-política de la que se le hace depender y que suspende la posibilidad de su realización. Precisar el concepto de autonomía estética implica delimitar el objeto artístico del resto de los objetos sensibles, la experiencia estética del resto de las formas de comprensión humanas, y el discurso estético de las otras formas de reflexión filosóficas. En las *Lecciones...*, Hegel se ocupa de trazar esta delimitación no solamente en términos, por decirlo así, horizontales (la esfera artística *al lado* de la religión y de la filosofía) sino, y principalmente, en los términos de una jerarquía. En este último sentido, el arte tiene un *después*. Y el más allá del arte supone una instancia más elevada, superior, en la que la idea se manifiesta con mayor plenitud. Por lo tanto, el arte, que ha dejado de ser “la forma suprema del espíritu” (1989: 15), cuenta con un límite que exige su superación. En qué consiste el “carácter limitado de la esfera del arte” (*die Beschränktheit der Kunstsphäre*) es algo que abordaremos a continuación.

Hay dos explicaciones posibles de este carácter limitado. Por un lado contamos con una explicación estructural o sincrónica, en donde Hegel explicita los límites de la obra de arte en sí misma. Por otro, Hegel presenta una argumentación histórico-universal que permite justificar la superación del arte por otras formas del espíritu absoluto.

En los términos en los que Hegel define la obra de arte se reconoce una limitación en el modo en que ésta participa en la racionalidad humana. A diferencia de los productos naturales, las obras de arte han “recibido el bautismo de lo espiritual” (*Ibid.*: 26). Precisamente en esto reside su supremacía por sobre los fenómenos de la naturaleza. Este bautismo es lo que determina, para la filosofía, la justificación de su existencia. La necesidad universal del arte (*Ibid.*: 28) se determina por su lugar en el proceso del saber de lo verdadero. Que el arte tiene, como todo “obrar y saber”, en “la libre racionalidad del hombre” su “fundamento y su necesario origen” (*Ibid.*) presupone, a su vez, que la libre racionalidad del hombre tiene en el arte, también, su fundamento y su necesario origen. Puesto que el arte es la primera configuración del obrar y del saber en el que la existencia externa reconoce su origen espiritual, al arte le cabe un lugar en el recinto del espíritu absoluto.

Pues al arte le pertenece un contenido sustancial captado por el espíritu y que ciertamente aparece exteriormente, pero en una exterioridad no sólo dada inmediatamente, sino *producida* (*produziert*) primero por el espíritu como una existencia que en sí comprende y expresa ese contenido (*Ibid.*: 234).

Ahora bien, la participación de la obra de arte en el reino del espíritu se da de forma tal que la idea se expresa sensiblemente. Esa forma de expresión que es el arte termina manifestándose finalmente como inadecuada, precisamente por su dependencia de la dimensión material irreductible que lo sensible supone (*Ibid.*: 59). La subjetividad infinita de la idea requiere de modos de manifestación más idóneos en los que las formas sensibles no limiten el contenido espiritual. En esto consiste la deficiencia de la obra de arte en sí misma.

Además de esta determinación sincrónica, la historia de las formas artísticas que proponen las *Lecciones...* coloca, como decíamos más arriba, a lo clásico en la cumbre de las capacidades que dispone el arte para lograr una reconciliación de los elementos y la unidad de la obra. El ideal de lo bello encuentra en este momento, que coincide con la organización ético-política de la polis griega, la posibilidad de su efectiva realización histórica (*historische Verwirklichung*) (*Ibid.*: 322). Y si bien en esta narración histórica, al ideal estético de lo bello le sigue la forma artística romántica, forma artística que es pensada por Hegel como “el exceso del arte más allá de sí mismo, pero dentro de su propio ámbito y en forma del arte mismo” (*das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber*) (*Ibid.*: 60), es posible también reconocer el comienzo de esta disolución *antes* de la forma romántica, esto es: en la forma artística clásica. Esa disolución artística de sí mismo que opera el arte “más acá de sí” la realiza, para Hegel, el drama trágico. El drama ocupa en la historia de las formas artísticas un lugar doble. Por un lado, a diferencia de la escultura, “le es dado representar lo bello en su más cabal y profundo desarrollo” (*Ibid.*: 150). Pero, a diferencia de la escultura, que lo hacía desde “el punto central”, el drama lo hace desde un “punto límite”. Debido a que “la situación de colisión es su objeto primordial”, “perturba esta armonía (del ideal bello)” y “vulnera el ideal mismo” (*Ibid.*: 151). De esta forma, el acto dramático de poner “en disonancia y oposición” se sitúa *entre* la realización “más cabal” del ideal bello y su “vulneración”. El drama es la forma artística que se ubica en el límite.

Precisamente por ello, el drama especifica aún más en qué consiste la autonomía del arte. Habíamos observado que la concepción liberal de lo bello encontraba en la mediación especulativa del arte la posibilidad de su diferenciación de la prosa de la realidad sensible. Sin embargo, la *freier versöhnter Totalität* del ideal de lo bello era, a su vez, una reconciliación del ideal bello *con* la realidad. Era precisamente esto lo que posibilitaba pensar al arte en el interior de la religión. La “religión del arte”, que muestra en lo bello la reconciliación de la eticidad, es práctica en sí misma: el arte bello es un arte de la vida, y es tanto individual como político. La reflexividad del lenguaje del drama trágico, sin embargo, pone en cuestión la exigencia de reconciliación que

postula lo bello (Gearhart, 1992: 54 y ss.). Este cuestionamiento se erige contra la fuerza de integración de la bella reconciliación ética que pretende unir la individualidad y la sustancia colectiva en una “obra”. El drama trágico realiza un cuestionamiento de la integración ético-estética puesto que a través de la *forma* de su presentación produce una experiencia distinta de los momentos de esta integración. El drama es el lugar de la experiencia de una diferencia, que deshace la bella reconciliación ética en colisiones trágicas.³

Si volvemos al ideal de lo bello podremos recordar que la escultura ocupaba un lugar destacado, ya que corporeizaba la reconciliación ética en un individuo bello. El precio por su logro era que la escultura dejaba coexistir a los individuos “solitarios” (*Ibid.*: 370), sin relación entre sí, en la “simple, inactiva calma” (*Ibid.*: 431). Por el contrario, en el drama, los individuos se asientan sobre “fines particulares, atraídos de acá para allá por las circunstancias y colisiones previas de la realidad efectiva concreta”, que los confronta con “las oposiciones y luchas de la limitada finitud”. Esta finitud con la que el drama confronta a la individualidad bella no es sin embargo exterior sino inmanente a los momentos de la reconciliación estética. Para Hegel esta finitud descansa en la “pluralidad y diversidad” a la que está indisolublemente atado el drama trágico. La diferencia del drama trágico, consiste en que, en contraposición con el ideal bello de la escultura, hace visible esta pluralidad y diversidad de los momentos éticos. El resultado de esta puesta en escena es la disolución de la bella reconciliación ética en colisiones trágicas.

Cuando Hegel alude a la pluralidad y a la diversidad, se refiere a ambos momentos de la eticidad: tanto a la sustancia comunitaria como a la subjetividad individual. Ellos son el producto de la experiencia de la igualdad que la tragedia suscita. La tragedia figura para Hegel como un dispositivo de disolución de las jerarquías tradicionales. La “verdad del poder del contenido y del poder de la conciencia, que se levanta el uno contra el otro, es resultado de que ambos tienen igual derecho (o de que ambos tienen la misma razón), y por tanto, en su contraposición por la acción, ambos tienen también igual falta de derecho (o igual falta de razón)” (2009: 839). El corolario de este “equilibrio” entre los opuestos es un problema normativo. La tensión entre opuestos con “igual derecho o razón” conduce a un cuestionamiento del significado jerárquico del orden tradicional. Puesto que la experiencia de la igualdad que suscita la tragedia conduce a la conclusión ética de que el costo de cualquier solución de las colisiones que se dan entre distintas pretensiones en juego es la mutilación injustificada de una de ellas por parte de la otra: “La victoria de uno de los poderes y de su carácter y la derrota de la parte contraria serían, pues, solamente

³ Precisamente por ello no es posible reconocer en la filosofía hegeliana una idealización de la polis griega, cuyo modelo ético-político reproduce una “ideología ateniense”. La experiencia que habilita la tragedia permite interpretar de una nueva forma la integración ético-estética de la religión del arte bello, a saber: como violencia. Véase: (Loraux, 2012).

la parte y la obra no completa que incontinentemente avanza hacia el equilibrio de ambas partes” (*Ibid.*: 571).

La sustancia comunitaria se confronta con una *pluralidad de valores*: de ahí que la integración ético-estética del sujeto individual con la sustancia común se realice a través de una orientación a valores distintos. A su vez, el otro momento de la eticidad, el de la subjetividad individual, se confronta con una *pluralidad de individuos*: es por ello que la integración ético-estética de la sustancia común con sus miembros se realice a través diversos individuos. La integración de la eticidad no puede esconder que está dividida en una multiplicidad de reconciliaciones. Por ello, la bella reconciliación se pluraliza por ambos lados (individuos y valores) en distintas figuras ideales de la misma eticidad. *Esto* describe para Hegel el conflicto central de la tragedia clásica: el mutuo encontrarse entre y contra sí de figuras distintas, corporeizadas en figuras dramáticas, de una misma reconciliación. Esta diferencia entre lo igualmente válido, que Hegel lee ejemplarmente en *Antígona*, erige una oposición irresoluble en sí misma, que torna imposible una bella reconciliación ética (Benhabib, 2007: 255 y ss.). El arte de la escultura eludía esta oposición porque no ponía en relación las distintas figuras de lo bello. En el arte dramático, por el contrario, las figuras se encuentran en una escena, se ponen en movimiento y así también hacen posible el conflicto. Debido a que las partes en tensión sostienen al mismo tiempo iguales pretensiones de validez de sus bellas figuras éticas, por eso mismo es que su conflicto en un mundo de una eticidad bella es irresoluble. No existe ninguna solución “bella” a las colisiones entre las muchas figuras igualmente bellas. En el mundo de la bella reconciliación ética la pluralidad irreductible y la unidad bella entran en colisiones “trágicas”.

De la reflexión estética al sujeto moral o post-ético

La consecuencia del desacuerdo trágico la percibe Hegel en el “hálito y la exhalación de la tristeza que hombres espiritualmente bien dotados han sentido en las imágenes de los dioses de los antiguos incluso en la belleza perfecta hasta lo encantador” (1989: 357): “Los bienaventurados dioses se afligen, por así decir, por su dicha o corporeidad; en su configuración se lee el destino que les aguarda y cuyo desarrollo, como el surgimiento efectivamente real de esta contradicción entre la excelsitud y la particularidad, entre la espiritualidad y el ser-ahí sensible, arrastra al arte clásico a su ruina” (*Ibid.*: 357-358). La experiencia trágica observa no solamente diferentes figuras de la bella reconciliación ética, ella observa cómo los distintos momentos de esta reconciliación, tanto la sustancia común como el sujeto individual se vuelven independientes uno contra el otro; así, se encuentran en la “contradicción entre

la excelsitud y la particularidad, entre la espiritualidad y el ser-ahí sensible”. En vista de la desunión trágica de la eticidad, la unidad social adquiere una “excelsitud” abstracta y la individualidad del sujeto adquiere una negativa “particularidad”. Este es el destino de la eticidad, que, según la interpretación de Hegel, los dioses vislumbran con tristeza.⁴

Por eso la unidad en el drama ya no se puede dar como una bella reconciliación ética. En este sentido, Hegel no solamente reconoce en el drama una crisis de la bella eticidad, sino el medio de su exceso, el comienzo de la cultura de la modernidad, puesto que en el *médium* del drama trágico se adquiere un *plus* de reflexividad. Para Hegel, en efecto, el lenguaje adquiere en la tragedia un uso superior. A diferencia del lenguaje “narrativo” “que acompaña al hacer común de la vida corriente”, en el drama trágico el lenguaje “en lo que respecta a la forma”, pasa “a formar parte de su contenido” (2009: 831). Que el lenguaje pase a formar parte del contenido significa que en la tragedia el lenguaje es interrogado en su forma; por lo tanto, el “órgano” del lenguaje ya no “desaparece en lo que es el propio contenido” (2009: 827), tal como ocurre en el uso del lenguaje que caracteriza al *epos*. Si el lenguaje que acompaña al hacer y al decir común expresa “de forma carente de conciencia, natural e ingenua” el “contenido representado”, en el drama trágico el lenguaje adquiere un carácter autorreflexivo, artificial y, según la terminología de Schiller, sentimental.

Esa reflexividad “retórica”, que se observa en la presentación artística de la tragedia es descrita en dos momentos distintos por parte de Hegel: a) como producción de la unidad de la obra de arte, y b) como producción de sus elementos.

a) El drama vuelve experimentable su unidad como “producida”, puesto que en el drama “esta unidad es la que emerge o aparece como obra” (*Ibid.*: 807): el drama adquiere su unidad a partir de una variedad de diferentes voces. Por lo tanto, la unidad del drama se vuelve experimentable como el “producto” de una actividad de unificación. A su vez, el drama hace aparecer la unidad como multiplicidad, en donde cada particular se muestra como un “ser disociado o escindido” (*Ibid.*: 569). Esa escisión, que en la tragedia separa al conocimiento y a la acción, no presenta a los elementos como exteriores entre sí (*Ibid.*: 566) sino como el producto de un “hacer” que “consiste él mismo en esta escisión de ponerse él para sí, y frente a este para-sí poner una realidad externa extraña; el que tal realidad extraña sea, es algo que pertenece al hacer mismo y (esa realidad) es por medio de ese hacer” (*Ibid.*: 567). Así el habla del agente se muestra “como algo en lo que algo inconsciente se vincula a algo

⁴ Por el contrario, para Hegel no hay lugar para el lamento, puesto que, como hace experimentable la tragedia, el precio de la bella reconciliación ética es el ejercicio de una violencia para con el individuo. Hegel “se mantiene incommoviblemente fiel a la tesis de que la Antigüedad es pasado irre recuperable, que ha dejado de ser un modelo para la humanidad” (Lukács, 1985: 397).

consciente, en lo que lo propio se vincula a lo extraño” (*Ibid.*: 569). Como en el caso de la autocondena de Edipo, a partir del doble sentido de su maldición,⁵

La acción misma es este dar vuelta las cosas por el que lo *sabido* se convierte en lo *contrario*, es decir, se convierte en el ser, la acción introduce el vuelco por el que el derecho del carácter y del saber se convierte en el derecho del contrario con el que el primero está asociado en el ser de la sustancia, el derecho del carácter y del saber se convierte en la idea del otro poder y del carácter hostilmente suscitados (*Ibid.*).

A través de sus operaciones formales, trabaja el lenguaje dramático contra su contenido: de esta forma se vuelve experimentable la unidad del drama como un producto de la “actividad” retórica.

b) En la autorreflexión del drama además se vuelve experimentable cada elemento individual en el proceso de su despliegue; esto significa que los elementos de una obra no se pueden dar tampoco sin la actividad de su realización. Esto se observa de manera ejemplar en la representación del drama, en la actividad de los actores, que realizan los “caracteres” dramáticos: “La *existencia* de estos caracteres son, finalmente, hombres *reales* que se revisten de las personas de los héroes, y representan o exponen a éstas en un lenguaje real, es decir, en un lenguaje no narrativo sino en un lenguaje propio” (*Ibid.*: 832). Los actores representan a las “personas” de los héroes. Estas personas son como máscaras de los “hombres reales”, los actores deben actuar a partir de los “hombres reales”, en y desde su “propio” hablar y hacer: en una transfiguración de la realidad en los elementos de una obra de arte (Gasché, 2005).

En el drama los caracteres aparecen *como* productos de una actividad, dado que: “El *sí mismo*, presentándose aquí entonces en su significado real, juega con la máscara que él aún se ha puesto o aún se pone para poder ser su persona, pero incluso de esta apariencia vuelve a emerger o a escaparse su propio carácter común y corriente” (2009: 842). Al volverse los elementos del drama experimentables como productos de una actividad, se dividen en sí mismos: en su lado artístico y en su lado “común y corriente”. Los límites entre ambos lados se desplazarán a lo largo de la actividad que realizan los elementos de la obra de arte. Es por ello que la frontera de la obra de arte deviene el producto de su propia actividad de limitación. Del mismo modo en que a través

⁵ “Si, por el contrario, calláis y alguno temiendo por un amigo o por sí mismo trata de rechazar esta orden, lo que haré con ellos debéis escucharme. Prohíbo que en este país, del que yo poseo el poder y el trono, este hombre se aloje aquí o dirija la palabra a nadie, quienquiera que sea, y que participe en súplicas o sacrificios a los dioses y en las abluciones. Mando que se expulse, sabiendo que es una impureza para nosotros, según me lo acaba de revelar el oráculo pítico del dios. Ésta es la clase de alianza que yo tengo para con la divinidad y para el muerto. Y pido solemnemente que, el que a escondidas lo ha hecho, sea en solitario, sea en compañía de otros, desventurado, consuma su miserable vida de mala manera. E impeco para que, si llega a estar en mi propio palacio y yo tengo conocimiento de ello, padezca lo que acabo de desear para vosotros”.

de la autorreflexión de la unidad de la obra de arte no se disuelven sus límites, aquí también se modifica su lugar y se pierde su seguridad sin que esta amenaza niegue definitivamente su posibilidad.

Hegel describe la actividad de realización de la obra de arte a partir de sus autores. Esto vale para ambos aspectos de la realización artística, la unidad y los elementos de la obra. La realización de la unidad es la “actividad” del poeta dramático, en contraposición al cantor épico. A su vez, la realización de los elementos consiste en la “actividad” del actor que representa al héroe, en contraposición al coro trágico. En este sentido, tanto el “poeta” como el “actor” representan funciones estéticas que se definen a lo largo de la realización de la obra de arte. Al mismo tiempo, ellos describen perspectivas que también el contemplador en la experiencia de la obra de arte puede asumir. Sin embargo, Hegel no sostiene que la realización del drama sea el resultado de la “actividad” de una subjetividad *artística*. Por el contrario, interpreta el “lenguaje” dramático como el “lenguaje propio” de un sujeto *real*. En este sentido Hegel entiende la realización artística del drama como la libertad moral del sujeto, que logra emanciparse de las ataduras de la bella reconciliación ética. Vale decir, como:

la individualidad retornada en sí o vuelta en sí o reducida a sí, es decir, la absoluta ligereza (*Leichtsinn*) del espíritu ético que disuelve en sí todas las diferencias en que consiste y en que se articula en su existencia, y que disuelve en sí las masas y esferas de su propia configuración orgánica, y, perfectamente seguro de sí, alcanza el contento sin límites y el más libre goce de sí mismo (*Ibid.*: 804-805)

La consecuencia de la realización artística es la emancipación moral. La “forma (del drama) es la noche en que la sustancia (de la eticidad) ha quedado traicionada” (*Ibid.*: 806), puesto que la forma del drama es el día en que la libertad subjetiva se realiza. Cuando el drama reflexiona sobre su “aparecer como obra”, sobre su ser-producido, reflexiona el sujeto sobre sí como “productor”, ya no como *miembro*, sino como *señor* de la eticidad. El tránsito de lo estético hacia lo moral lo describe Hegel como un proceso de experiencia que comienza con el ya-no-más-bello arte del drama trágico y la experiencia de su realización, continúa con la doble figura de la subjetividad artística en las funciones de poeta y actor, y culmina con la libertad moral o post-ética de un sujeto autoconsciente. Esta vinculación entre el drama y el sujeto, entre la realización artística y la libertad moral es fundamentada en una historia del espíritu. El tránsito de lo estético hacia lo moral es interpretado como un proceso histórico-universal que va desde el arte, entendido como una figura temprana del espíritu absoluto, hacia figuras más tardías en las cuales se fundamenta con mayor adecuación la libertad del sujeto. Semejante proceso es leído a partir de una teleología histórica: es un proceso en donde el arte es superado por una figura más elevada del espíritu.

Así como a la estatua le es esencial el ser hecha por manos humanas, no menos esencial es al actor su máscara, y no como condición exterior de la que deba abstraerse la consideración artística; o bien que, en la medida en que en la consideración artística deba hacerse abstracción de ello, con esto se viene a decir que el arte no contiene aún en él su sí mismo verdadero y peculiar (*Ibíd.*: 831).

La consideración artística entiende la realización del drama como actividad del poeta y del actor, pero lo hace entendiendo esas actividades realizadas por un sujeto artístico, y no como actividades realizadas por el sujeto “verdadero y peculiar”, esto es: por parte del sujeto post-ético o moral. La consideración artística descubre en el drama una actividad y una subjetividad que no son *todavía* la actividad de un sujeto “verdadero y peculiar”. Precisamente por ello la consideración artística debe ser superada, en el tránsito del proceso de experiencia, desde lo estético hacia lo moral. Efectivamente, esta interpretación del arte procede de la filosofía. La filosofía interpreta al arte como una expresión insuficiente de la libertad. Esa deficiencia filosófica del arte es precisamente la que la filosofía pretende superar (*aufheben*).

Conclusiones

En las reflexiones hegelianas sobre el lugar y significado de la categoría de autonomía estética reconocemos una serie de dificultades que hemos procurado presentar aquí. La estética hegeliana se encuentra tensionada por un movimiento doble que impide ubicar al arte en un lugar fijo: al mismo tiempo en que sostiene la necesidad de una categoría de libertad para la determinación conceptual de lo bello, ella es objeto de una constante *complejización* por una perspectiva que la excede, y que quisiéramos diferenciar a modo de conclusión.

Una primera forma de este *exceso* se muestra tanto en el análisis de los aspectos de su teoría de la religión del arte como en su célebre teorema acerca del carácter pasado del arte “en su determinación suprema”. De estas reflexiones heterogéneas se desprende la primera conclusión que aquí quisiéramos formular a modo de hipótesis: la validez de la categoría de autonomía sólo puede entenderse en términos *históricos*. Esto significa que la experiencia histórica, los modos en que en una determinada coyuntura se entrelazan los sujetos individuales con las generalidades sociales –y los conflictos que derivan de esos múltiples entrelazamientos–, determina la variabilidad de aquello que entendemos por arte. Su diferenciación no puede, por lo tanto, ser entendida como un dato de la realidad sino por el contrario como un proceso en constante mutación y contingente. El corolario paradójico de esta afirmación es que la “interferencia” que implica la reflexión ético-política de la historia, al tiempo

que suspende la realización de una idea de libertad estética, es la condición de su posibilidad.

No obstante, esta complejización de la noción de libertad estética depende, en Hegel, de una segunda forma de la trascendencia representada por una filosofía de la historia universal. Es ella la que permite evaluar el “carácter limitado del arte” a partir de un punto de vista exterior que disuelve definitivamente toda consideración por su autonomía, la cual por cierto, había sido reconocida como necesaria en su “consideración liberal del arte”. Que el “arte no contiene aún en él su sí mismo verdadero y peculiar” aparece así como la razón de su *deficiencia*, justificando su superación filosófica por una perspectiva ético-política superior. ¿Es posible salvar esta tensión entre el reconocimiento de la necesidad de una “consideración liberal del arte” y su negación definitiva en la mediación especulativa de la filosofía?

En las indagaciones de Hegel sobre la estructura autorreflexiva, artificial y sentimental de la representación artística que hemos analizado a partir del caso del drama trágico, parecería extraerse otra consideración que permitiría llegar a una conclusión alternativa. En esta *otra* lectura del exceso que dificulta la libertad estética, la afirmación de que el “arte no contiene aún en él su sí mismo verdadero y peculiar” no sería tanto la razón de su deficiencia, sino el motivo que permite entender su *diferencia* indisoluble. Efectivamente, esta consideración, que pone en suspenso su filosofía de la historia universal, abre la posibilidad de asumir estas conceptualizaciones en conjunto con las interpretaciones estéticas más radicales de las prácticas subversivas del arte.

Referencias bibliográficas:

- Benhabib, S. (2007). “On Hegel, Women and Irony”, en: *Situating the Self. Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*. Oxford: Polity Press.
- de Man, P. (1997). “Sign and Symbol in Hegel’s *Aesthetics*”, en: *Aesthetic Ideology*. London: University of Minnesota Press.
- Dotti, J. (1983). *Dialéctica y derecho. El proyecto ético-político hegeliano*. Buenos Aires: Hachette.
- Gasché, R. (2005). “Self-dissolving seriousness: on the comic in the Hegelian conception of tragedy”, en: M. de Beistegui y S. Sparks, *Philosophy and Tragedy*. London: Routledge.
- Gearhart S. (1992). *The Interrupted Dialectic. Philosophy, Psychoanalysis, and their Tragic Other*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Hegel, G. W. F. (2009). *Fenomenología del espíritu*, trad. de Manuel Jiménez Redondo. Valencia: Pre-Textos.
- Hegel, G. W. F. (1986a). *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Hegel, G. W. F. (1986b). *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Menke, Ch. (1996). *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lukács, G. (1985). *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. México: Grijalbo.
- Loraux, N. (2012). *La invención de Atenas*. Buenos Aires: Katz.
- Shklar, J. (1976). *Freedom and Independence. A study of the political ideas of Hegel’s Phenomenology of Mind*. London: Cambridge University Press.