

HEGEL: POESÍA Y SUBLIMIDAD¹

PABLO OYARZÚN R.²

La primera y rápida lectura de la teoría hegeliana de lo sublime, contenida en un capítulo de sus *Lecciones sobre la estética*,³ deja una impresión de cortedad, si se la compara con las anteriores que hemos examinado. Enfrentada a la riqueza de determinaciones y la complejidad de concepción propias de las exposiciones de Pseudo-Longino, Burke, Kant o Schiller, la de Hegel semeja más bien áspera, dogmática y abstracta, aferrada tercamente a unas certezas

¹ Este trabajo fue elaborado en el marco del proyecto Fondecyt 1010956, bajo el título “Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad”, del cual el autor es investigador responsable.

² Profesor Titular de Filosofía y Estética, Universidad de Chile; Profesor Adjunto, Pontificia Universidad Católica de Chile.

³ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, en: *Werke*, Bd. 13. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. Citamos según la edición de las *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989, indicando entre paréntesis la paginación de la edición alemana y, separada por una vírgula, la de la española. Ocasionalmente hemos modificado la traducción. Todas las demás traducciones —de citas tomadas de otros textos y autores— son nuestras.

a primera vista restringidas. No sólo pareciera que aquí se ha perdido el gran relieve que aquellas doctrinas le habían asignado a lo sublime, como carácter, propiedad, valor o afecto, parangonándolo en eminencia con lo bello o derechamente afirmado que lo sobrepuja, sino que las notas constitutivas que habían llegado a discernir en él han quedado, cuando no omitidas, rebajadas a atributo accesorio. Hegel trata lo sublime sólo como un momento en el desarrollo del ideal, subordinándolo, por lo tanto, a la primacía de la belleza, y si esto tiene a su favor la ganancia de una perspectiva histórica consecuente en el análisis del dominio estético, no parece compensar la merma en contenidos que el examen —siempre de primera impresión— tiende a delatar.

Sin embargo, una inspección más cercana y más ceñida del planteamiento hegeliano proporciona una visión distinta, mucho más profusa y matizada. Entre otras cosas, esta distinta apreciación lleva a reconocer —creemos— que Hegel tuvo una comprensión radical del *problema* de lo sublime, tanto, que de ella se seguirían consecuencias grávidas no sólo para su concepción del arte y su destino, sino también para el estatuto mismo de la dialéctica, que es la clave de esa comprensión; y también permite advertir una relación compleja y profunda entre sublimidad y belleza, que intentaremos bosquejar al término de este estudio.

En todo caso, para dar una idea de lo que tratamos de sugerir, y a fin de contribuir a la mejor inteligencia de lo que está en juego, en general, en la estética hegeliana y más particularmente en su concepción de lo sublime, conviene situar a aquélla en el horizonte de los vectores teóricos que en ella misma convergen. Valga para esto el siguiente esbozo.

En un sentido amplio, puede decirse que la estética hegeliana es un retoño crítico del temprano romanticismo alemán, y que la crítica ejercida por el vástago tiene esa eficacia que la dialéctica se promete a sí misma: consumir y superar. En efecto, no sería quizá aventurado afirmar que esta doctrina lleva a cumplimiento las aspiraciones que la *Frühromantik* abrigaba o promovía —directa o indirectamente— en el dominio de la estética, al menos en cuatro direcciones fundamentales: la remisión de lo estéticamente relevante al campo del arte (como criatura del espíritu), con exclusión de la naturaleza, la comprensión radicalmente histórica de lo estético (que tiene su primicia expresa en Schiller y se promueve enseguida a través de la conciencia de una diferencia esencial entre arte antiguo y arte moderno), la constitución de un sistema de las artes a partir de principios unívocos, y por último la deducción rigurosa (sistemática y a la vez histórica) de las categorías estéticas. Este mismo esfuerzo constructivo puede explicar la primera impresión de dogmatismo que mencionábamos.

El lugar de lo sublime

Hegel inscribe lo sublime en el contexto del simbolismo, entendido éste como matriz de la primera forma histórica que inviste el arte. La determinación de la “forma simbólica” delata un supuesto semiológico en la comprensión hegeliana de las fases tempranas del desarrollo artístico. Pero no se crea que este supuesto semiológico se limita sólo a esta primera forma: en verdad, ejerce un influjo sobre toda la concepción hegeliana, desde su convicción de que la estructura de la obra de arte está constituida, precisamente, por una relación semiótica, que liga, según sus distintas posibilidades, el contenido espiritual y la forma sensible en el objeto, de acuerdo a una necesidad de exteriorización o, con el término que utiliza profusamente Hegel, de *expre-*

sión de la idea, que admite ya la gravitación de lo externo, ya el consumado equilibrio entre lo interno y lo externo, ya la conciencia sobreabundante de la interioridad espiritual. Estas posibilidades de relación son, precisamente, las que articulan el desarrollo histórico del arte en grandes “formas”, como otras tantas modalidades artísticas de expresión sensible de la idea en cuanto especificación de sus categorías de desarrollo histórico. Así, cada forma —sea la *simbólica*, la *clásica* o la *romántica*— es un modo específico de manifestar una gran cosmovisión (*Weltanschauung*): en Oriente, el espíritu que aún no es libre para sí mismo, busca lo absoluto en la naturaleza y consecuentemente la diviniza, de modo que para el arte simbólico el fenómeno mismo alberga el sentido espiritual; en Grecia, halla en la figura humana sublimada la adecuada expresión de lo divino en su individualidad, con lo que el arte clásico logra transparentar plenamente en la apariencia el sentido como el alma de tal cuerpo; y en la cristiandad, por último, la profundización del espíritu en sí mismo rebaja la dignidad del mundo fenoménico, pero por eso mismo lo acoge en el arte en su índole exterior propiamente tal, de suerte que el arte romántico pone al servicio de la expresión espiritual toda existencia real, aun “en su defectuosidad y determinación finitas”. Si el movimiento esencial del espíritu en la primera forma era el *tender*, en la segunda lo es el *lograr*, y en la última el *transgredir*.

Esa tendencia (*Streben*) se cumple en lo sublime, de acuerdo a su concepto general, como el intento de expresar lo infinito en lo finito. Pero no es éste un ensayo entre otros dentro de la esfera del arte simbólico. Lo sublime ocupa aquí un lugar eminente. Es, de hecho, el lugar *medio*, entre el “simbolismo inconsciente” y el “consciente”, entre aquella apelación a lo simbólico en que apenas asoma la espiritualidad que lo hace posible y en la cual se funda,

por así decir, letárgicamente, y el uso deliberado de las concreciones sensibles como vehículos de significados. Este estatuto mediador del simbolismo de la sublimidad le asigna, en el desarrollo ideal que proyecta Hegel, la determinación esencial de ser la primera y pura conciencia explícita del significado como tal.

En este mismo sentido, y puesto que Hegel concibe la operación del arte como la plasmación sensible del significado espiritual, la irrupción de lo sublime debe entenderse como un momento decisivo en la historia del arte. Pero es también un momento paradójico, cuya interna problematicidad contamina, en cierto modo, al conjunto de esta primera forma. Para decirlo gruesamente: toda la forma simbólica, en sus distintas versiones, constituye el estadio histórico de lo pre-artístico, el umbral del arte propiamente dicho, que —en cuanto compenetración de contenido y forma— sólo destellará verdaderamente en la forma clásica. Tales versiones son otras tantas modalidades de inadecuación entre forma y contenido. A través de todo el desarrollo de la forma simbólica ocurre, pues, como si el arte no pudiese coincidir con su propia esencia.

Ello tiene su fundamento en la propia determinación hegeliana de la índole de lo simbólico, que deberá ocuparnos de inmediato.

El símbolo

La equivocidad que Hegel atribuye al símbolo “en conformidad con su concepto” bien podría imputársele también a la utilización que él mismo hace de ese concepto en las *Lecciones sobre la estética*. Por una parte sirve a la caracterización de la esencia de la primera forma del arte —precisamente la forma simbólica—, por otra define o, por lo menos, tiende a definir la matriz del arte como tal. En un

sentido tiene una aplicación limitada, en el otro una validez general. Esta ambivalencia se acusa ya al comienzo del tratamiento del arte simbólico, en la introducción a la sección que lo aborda, y que está destinada a discutir “el símbolo en general”, al menos en lo que toca al primer aspecto. De una manera que roza la paradoja, dice allí Hegel que el símbolo, en acepción estética, constituye el inicio del arte y que por eso tendría que ser considerado, “por así decir, sólo como pre-arte (*Vorkunst*)” (393/225). Su emplazamiento geo-cultural es el Oriente, alba histórica del espíritu (aquel Oriente, es verdad, que contiene en sí el germen de Occidente), desde donde éste se desplazará hacia Grecia y Europa.

Pero el símbolo, en cuanto se lo distingue del mero signo, satisface el requerimiento originario del arte. Mientras el signo (*Zeichen*) mantiene el significado (representación u objeto) y su expresión (existencia sensible o imagen) en una relación extrínseca y accidental, que sólo la arbitrariedad de la convención puede fijar, el símbolo los vincula internamente (cf. 394 s./225 s.). Así, el empleo de la figura del león para simbolizar la fuerza se funda en el vigor físico que el animal efectivamente posee: hay, pues, una semejanza interna entre el símbolo y lo simbolizado.⁴

Pero esta semejanza difícilmente podría ser llamada “natural”, como querría una larga tradición. El símbolo delata en su presencia su génesis espiritual y su pertenencia a un orden al menos virtualmente inteligible: es producto de una actividad de abstracción (la fuerza no cuenta como el único atributo del león, pero es justamente aquél que se privilegia en el proceso de la simbolización), y por eso mismo reclama un acto de comprensión explícito. La estruc-

⁴ Cf. II, p. 231 s.; también II, p. 139 (sobre el arte romántico, de donde se ha tomado la última cita).

tura del símbolo es dual y, en cuanto dual, *equivoca* (*zweideutig*). Esta equivocidad tiene que ver, por lo pronto, con “la duda de si una *figura ha de tomarse o no como símbolo*”, sin perjuicio de la ambigüedad significativa que una figura empleada como símbolo puede comportar. ¿Debe la figura (la imagen) ser tomada literal o figuradamente? He aquí la pregunta que abre el espacio de lo simbólico. Pero, enseguida, esa duda, que puede ser despejada por la indicación expresa de la referencia o por el hábito convencional de asociar una determinada figura a un significado determinado al interior de una cierta comunidad, se radicaliza en la medida en que el símbolo no revela su significado más que a través de su propia presencia: la duda queda a las puertas del enigma. Por otra parte, la equivocidad en cuestión puede ser atribuida, en general, al signo, del cual el símbolo es una especie. Pues el signo tiene precisamente esa estructura dual que condiciona la equivocidad, al ligar interior y exterior, vida y muerte, espíritu y cuerpo (letra), consciente e inconsciente. Tal es la estructura primaria del lenguaje.

Pero es también la estructura inicial del arte, a condición de que no se considere *dada* la clave de la significación allí contenida. El símbolo, como primicia de la intuición artística propiamente dicha es *a la vez* el modo de presencia más alto del fenómeno *en cuanto fenómeno* y la insinuación, en esa misma presencia, de un ser que no pertenece al orden de lo fenoménico *originariamente*. Precisamente *esta* dualidad es puesta en obra por el arte simbólico, y es esta realización la que no sólo induce la duda, sino que la impone, al punto de lo enigmático.

En todo caso, la condición enigmática del símbolo es expuesta en la última sección de “El simbolismo inconsciente”, que está reservada a “La simbólica propiamente

dicha”, tal como se despliega ésta en Egipto, “la tierra del símbolo, que se plantea el problema espiritual del auto-desciframiento del espíritu, sin llegar efectivamente al desciframiento” (456/261 s.). El carácter general de esta fase de desarrollo es la negatividad de lo natural, su evanescencia y muerte exigida por la liberación del significado respecto de la figura sensible y, en esa misma medida, para la existencia autónoma de lo espiritual. El enigma (*Rätsel*) es, entonces, la conciencia incipiente del significado a partir de esta negatividad, que, en cuanto implicado aún en la configuración sensible, no puede presentársele a aquélla claramente.

Al final de su exposición sobre el simbolismo inconsciente, Hegel se refiere a la esfinge como el símbolo por antonomasia: “En su simbólica misteriosa (*geheimnisvollen Symbolik*), las obras del arte egipcio son [...] enigmas, el enigma objetivo mismo. Como símbolo para esta significación propiamente tal del espíritu egipcio podemos designar a la *esfinge*. Ésta, por así decir, es el símbolo de lo simbólico mismo (*das Symbol gleichsam des Symbolischen selber*)” (465/266). Esta duplicación de lo simbólico, esta suerte repliegue del símbolo sobre sí mismo representa el momento de ingreso del símbolo en su propia esencia, el acceso a la verdad de lo simbólico, en que finalmente se suprime la eficacia en virtud de la cual el símbolo hace presente al significado sólo como enigma y, aquí, en la esfinge, en su problemática emergencia desde la hibridación de naturaleza y espíritu. Y así es como Hegel interpreta la solución del enigma de la esfinge por Edipo: “La adivinación (*Enträtselung*) del símbolo reside en el significado que es y para sí, en el espíritu, tal como la famosa inscripción griega le proclama al hombre: ¡Conócete a ti mismo! La luz de la conciencia es la claridad que deja trasparecer diáfananamente su contenido concreto a través de la adecuada figura perti-

nente a él mismo y que sólo se hace manifiesta a sí misma en la existencia de ésta” (466/266). Sobre [el precipitarse, el abismarse de lo fenoménico en sí mismo, a partir del resultado de este desciframiento, en el seno de esta libertad y bajo el imperio de esta luz se erige lo sublime hegeliano.

Lo sublime y la emancipación del significado

El preámbulo del capítulo sobre “El simbolismo de la sublimidad” contiene las primeras determinaciones fundamentales de lo sublime. Se trata, por cierto, de determinaciones producidas históricamente y, en esa medida, los rasgos estructurales de la sublimidad no podrían ser disociados del devenir en que se gestan. En el acápite anterior nos hemos referido, precisamente, al proceso que conduce al momento de lo sublime en la forma simbólica, de manera que éste se concibe como el resultado necesario de la plenitud del simbolismo en el arte egipcio. Ahora, presuponiendo ese proceso, y llamando la atención sobre él en los lugares que sea pertinente, intentaremos discernir aquellos rasgos estructurales.

Lo sublime es, por lo pronto, el primerizo advenir a la conciencia del “significado para sí (*die Bedeutung für sich*), separado del mundo fenoménico en su conjunto (*abgetrennt von der gesamten erscheinenden Welt*)” (466/267). Esta independencia, esta plena autonomía del significado que está presente como tal para la conciencia, supera el estadio de su oscura emergencia en el arte egipcio —que, por eso mismo, está definido por el enigma del símbolo—, en la medida en que disocia al significado de la apariencia sensible. Pero tal autonomía debe ser concebida en la lógica de su devenir: el estar separado del significado es, ante todo, una activa *separación*, y es precisamente ésta la que acuña y expresa lo sublime. En este sentido dice Hegel que la primera

purificación decisiva (*durchgreifende Reinigen*) y la primera escisión expresa (*ausdrückliche Abscheiden*) entre lo que es en y para sí y la presencia sensible, es decir, la singularidad empírica de lo externo, ha de buscarse en la *sublimidad*, que eleva lo absoluto por encima de toda existencia inmediata y lleva por tanto a cabo la primeramente abstracta liberación que constituye al menos la base de lo espiritual. (Ibíd.)

La separación tiene, pues, el carácter de la purificación, la elevación y la liberación de lo espiritual por sobre y contra lo sensible, que deben ser consideradas, por lo tanto, como rasgos determinantes de lo sublime. Pero más allá de estas especificaciones, vale la pena atender a la importancia que concede Hegel a la sublimidad como *advenimiento del espíritu a sí mismo*. Cierta *catarsis* y cierto *sacrificio* se revelan indispensables para la constitución de lo sublime: catarsis y sacrificio de lo sensible, producción de la pureza de lo espiritual emancipado e institución de lo así producido en la esfera de lo divino, que permiten la emergencia primaria de lo sagrado como dimensión propia del arte. De hecho, éste tendría que ser concebido como el sentido esencial que asume lo sublime, su gestación y su experiencia, en el devenir histórico general. Si el arte pertenece al círculo del espíritu absoluto, entonces es precisamente aquí, en el momento de la sublimidad, que el espíritu, traspasado el umbral que representa el simbolismo inconsciente, se instala por primera vez lúcidamente en la interioridad de ese círculo.⁵

⁵ En la determinación del concepto de símbolo, que tanto peso tiene en el desarrollo del Romanticismo, debe concedérsele un sitio de privilegio a la obra de Friedrich Creuzer, que Hegel conocía ampliamente. Suyo, se tiene en español Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo. Introducción de Félix Duque. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Barcelona: Serbal, 1991.

Pero esta instalación es aún limitada o, como dice Hegel, abstracta: la absoluta separación del significado respecto del mundo fenoménico finito en que la sublimidad tiene su contenido fundamental impide que las apariencias externas puedan valer como expresiones verdaderas de aquél, en las cuales sea “acuñado como espiritualidad concreta” (ibíd.). Esta insuficiencia de todo lo fenoménico para satisfacer la entidad autoconsciente del significado y esta misma entidad, elevada por sobre todo lo fenoménico, constituyen el tenso núcleo de lo sublime.

Elogio y censura de Kant

La referencia que Hegel hace a Kant en la introducción a su teoría de la sublimidad es harto mezquina; el aspecto limitado de que hablábamos al principio pareciera confirmarse ostentosamente aquí. La tacañería impresiona más, a primera vista, cuando se compara la exposición de las manifestaciones artísticas ligadas al atributo de lo sublime que contienen las *Lecciones sobre la estética* con la riqueza literalmente abismal de los párrafos pertinentes de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*: mirando siempre a la superficie del texto, se podrá decir que si aquella exposición es circunstanciada, en todo caso no parece verdaderamente profunda. Pero es posible que la apreciación hegeliana de Kant y su misma estrechez escondan razones fundamentales y complejas, que afectan no sólo a su concepción de lo sublime, sino a todo el proyecto de su estética. Examinemos ahora esa apreciación.

Hegel destaca particularmente la contribución de Kant a la adecuada inteligencia de lo sublime en su diferencia respecto de lo bello, pero le objeta lo que él mismo llama su prolijidad y reducción subjetivista. Ambos aspectos de su evaluación deben ser precisados. El primero es el que

inmediatamente queda a la vista. La verdad de la concepción kantiana estriba en su aserto de que “la sublimidad no está contenida en ninguna cosa de la naturaleza, sino sólo en nuestro ánimo” (467/267), como conciencia de nuestra superioridad respecto de la naturaleza interna y externa. Desde el punto de vista de la secuencia argumental, esta celebración puede parecer paradójica: ¿no es precisamente en esta definición de lo sublime que se cifra el subjetivismo de la sublimidad en Kant? Si no hemos de ver aquí un desliz, para no hablar de una contradicción, tenemos que entender, entonces, que el reproche de Hegel apunta a una determinada comprensión de lo subjetivo, presente en Kant, que debe ser rechazada. El reproche concerniría a una diferencia esencial entre lo meramente subjetivo y lo espiritual, es decir, a una experiencia de lo espiritual que no puede resolverse en la estructura de la subjetividad y de su repertorio de facultades tal como la construye Kant. La clave de esa experiencia la da por lo pronto la noción de lo infinito, que explica la heterogeneidad absoluta entre lo espiritual (el significado consciente para sí) y la realidad sensible:

Lo sublime en general (*das Erhabene überhaupt*) es el intento (*Versuch*) de expresar lo infinito sin hallar en el reino de los fenómenos un objeto que se muestre idóneo para esta presentación. (467/268)

En su formulación, esta explicación de lo sublime recuerda el célebre fragmento de Novalis que abre la colección *Polen*: “Buscamos por doquier lo incondicionado y siempre encontramos sólo cosas”. Podría decirse que en este fragmento queda estampada la experiencia de que hablamos. El sentido de lo que Novalis llama búsqueda se transfiere aquí a lo que Hegel caracteriza como el intento, en que pareciera concentrarse todo el vector de esfuerzo y tendencia (*Streben*) que él mismo le confiere al arte simbólico

en la inquieta relación de la manifestación sensible respecto de la verdad que en ella ha de plasmarse.⁶

Pero ciertamente no basta con la indicación del valor esencial que le toca a lo infinito para explicar la actitud de Hegel hacia Kant: al fin y al cabo, en éste es precisamente lo infinito (la totalidad, lo absoluto, lo incondicionado, todos ellos como temas originarios de la razón) lo que el ánimo *siente* con ocasión del fenómeno natural magno o poderoso y lo que expresa mediante el juicio de lo sublime. Y lo más verosímil es que sea esta referencia de lo sublime al sentimiento —a la conciencia que el ánimo (el sujeto) tiene de su propio estado merced al sentimiento— lo que le resulta restrictivo a Hegel.

No es simplemente, pues, la contradictoria relación de lo infinito con lo finito en cuanto a la posibilidad de

⁶ No obstante, no se puede allanar sin conflicto el lugar de emergencia y despliegue de lo sublime con respecto al arte y a su destinación (la cual está especialmente en juego en la estética hegeliana). Si lo simbólico marca el estadio del pre-arte, entonces lo sublime marca el del post-arte, puesto que aquí incluso la determinación sensible de la obra exige ser negada en el acto mismo de su posición. Entre el simbolismo enigmático y la sublimidad se desplegaría el arte propiamente tal, y, si puede decirse así, el hiato abierto por una persistencia del enigma y una tardanza del desciframiento edípico podrían ser el espacio para ese despliegue. Y quizá podría decirse que el valor paradigmático que Hegel confiere a la tragedia —en la cual acontece la objetivación sin residuos de lo absoluto en lo sensible, es decir, la belleza en su plenitud— confirmaría quizá lo que decimos. (Sobre dicho valor y la tajante separación de tragedia y sublimidad en Hegel, cf. Gianni Carchia, “La secularización de lo sublime”, en *Retórica de lo sublime*. Madrid: Tecnos, 1994, especialmente 125 s.). Más allá —o más acá— de esta conjetura, volveremos sobre el problema señalado en el acápite siguiente y en ulteriores pasos de este desarrollo.

expresar el primero lo que opone Hegel a Kant (eso ya está en este último), sino la reclusión de lo infinito en la esfera interna de la subjetividad y su estetización en términos de sentimiento.⁷ Si volvemos a leer el enunciado que contiene, a ojos de Hegel, la verdad que Kant pudo captar, se podría decir que lo efectivamente validado por él es sólo aquel punto que *niega* lo fenoménico como lugar idóneo de manifestación de lo sublime (de lo infinito), pero no el que *afirma* que su verdadera sede es el ánimo (*Gemüt*), la subjetividad finita, en la medida en que en esta afirmación es medular la referencia de lo sublime al mero sentimiento. Frente a ello, Hegel sostiene la *sustantividad* de lo infinito:

El primer contenido que gana aquí el significado es el de que, frente a la totalidad de lo aparente (*des Erscheinenden*), él es lo *uno* en sí sustancial (*das in sich substantielle Eine*), que como puro pensamiento es sólo para el puro pensamiento. (Ibíd.)

Poco más adelante, y como confirmación de la hipótesis que hemos adelantado, anota Hegel que la sublimidad, así entendida, “no [la] podemos, como hace Kant,

⁷ En el preámbulo a la exposición de las formas de lo bello artístico (segunda parte de las Lecciones), es el propio Hegel quien habla de búsqueda a propósito del arte simbólico: “busca (sucht) aquella consumada unidad del significado interno y la figura exterior [...]” (I 392/223). La insistencia de Hegel en el motivo de la búsqueda afanosa, de la exigida tendencia condenada a la frustración de su expectativa más originaria, no puede menos que evocar la explicación kantiana del esfuerzo (Streben) y la tensión (Spannung) de la imaginación en el juicio de lo sublime. En cierta medida, toda la lógica de la explicación hegeliana del arte simbólico lleva la impronta del punto de vista de Kant y del dinamismo de las facultades que supone ese juicio, de manera que sus objeciones al filósofo del idealismo trascendental tienen que ser tomadas con prudencia.

depositar en lo meramente subjetivo del ánimo y sus ideas de la razón, sino que debemos concebir[la] fundamentada en la sustancia absoluta en cuanto contenido que ha de presentarse” (468/267).

Sublimidad, pensamiento y arte

La penúltima aseveración que citamos merece ser leída atentamente. Por una parte se juega en ella esa sustantividad del significado, que por primera vez hace patente para la conciencia, no solamente su entidad divina, que ya columbran los modos del simbolismo inconsciente, sino el sentido propio y verdadero de esta divinidad: su unidad como sustancia absoluta. Por otra parte, es esta misma y explícita aprehensión del significado como tal, en la esfera en que por principio puede desplegarse libremente, lo que designa al (*puro*) *pensamiento* como su ámbito propio. Si se piensa en que la meta general del arte consiste, para Hegel, en liberar los contenidos espirituales para su existencia puramente inteligible, podemos concluir que con el paso a sublime se cumple también algo así como una prefiguración —que podría parecer sorprendentemente temprana, o más bien prematura— de esa meta. En lo sublime, en cierto modo, el arte hace además de transgredir su propia esfera, y en esa medida contiene, si puede decirse así, el presagio de su destinación y con ella de la destinación del arte en su totalidad. De alguna manera, ocurre como si con el momento de la sublimidad se hubiese decidido algo acerca del arte de una vez para siempre.⁸

⁸ Es manifiesta en Hegel la decisión de excluir de la estética lo que para toda la reflexión dieciochesca constituía el núcleo de esta clase de experiencia y, por decirlo así, el síntoma crucial de su problema teórico. Ya en la primera página de las Lecciones sobre la estética leemos el rechazo a la determinación de esta disciplina como “ciencia del sentido, del sentir (des Empfindens)” (13/7).

Qué sea lo que se decide puede acaso leerse de través en todo el capítulo, y muy especialmente en un pasaje de la introducción a la sección segunda, referida a “El arte de la sublimidad”, que distingue del principio general de la forma simbólica el modo en que el significado —lo divino— se independiza en lo sublime para afirmarse por y para sí mismo:

Si [...] puede llamarse al arte simbólico ya en general el arte *sacro* (*heilige Kunst*), en cuanto toma lo divino como contenido para sus producciones, el arte de la sublimidad tiene que ser llamado el arte sacro como tal, el exclusivamente sacro, pues únicamente a Dios honra. (480/275)

Ciertamente, esta preeminencia —con carácter de exclusividad, como vemos— le corresponde expresamente al “arte de la sublimidad”, pero no debe olvidarse que en ella se cumple la tendencia más propia de toda esta forma y que, en consecuencia, el privilegio que aquí se le reserva a aquélla difunde su prestigio al conjunto de ésta: en esa exclusividad se realiza la esencia de lo sublime. Lo que se decide, se decide, pues, en nombre de lo sagrado, y se decide bajo la especie de una relación entre el arte y lo sagrado que —podríamos suponer— mantendrá su vigencia en toda la historia del arte como época del espíritu, una relación que, en verdad, resulta ser un deslinde, y cuya frontera es precisamente lo sublime.

De hecho, la noción de placer (*Lust*) o complacencia (*Wohlgefallen*) no juega absolutamente ningún papel en las Lcciones. La conciencia particular y contingente que, a ojos de Hegel, está asociada con este sentimiento queda disuelta en la conciencia de los contenidos espirituales que la obra de arte expresa, así como el sentido de lo estético se resuelve en el proceso del auto-conocimiento del espíritu.

Para explicar este punto brevemente, atendamos a la diferencia que la sublimidad representa al interior del simbolismo. Al señalarla —en el contexto del cual extrajimos la cita precedente—, Hegel empieza diciendo que “en el símbolo el asunto principal (*die Hauptsache*) era la *figura* (*Gestalt*)”, que, si bien está dotada de significado, no puede expresarlo completa y perfectamente (479/275). Desde que el significado adquiere para la conciencia la autarquía de su infinitud, esa insuficiencia se acusa sin reservas y la vocación figurativa de lo simbólico, que quisiera mantener adheridos lo infinito y lo finito como las dos mitades congruas de un *symbolon*, se torna insolvente. En esta medida, la sublimidad, en la cual se realiza la conciencia de lo sagrado, es la crisis de la figura, del mismo modo como esa conciencia lleva en sí el principio de su crítica. No debiera ser abusivo, entonces, sostener —o sugerir al menos— que todo el capítulo está bajo el peso del interdicto mosaico que prohíbe hacerse imágenes de lo sagrado. Pero si a su vez el concepto del arte consiste en la relación esencial, en la interna identificación del significado y la figura,⁹ si la *Gestalt* es, no sólo el recurso, sino la verdad del arte —en cuanto es aquello en lo cual y como lo cual plasma el arte la verdad—, entonces esta veda de las imágenes, esta crisis de la figura es también la crisis del arte mismo. Lo cual esboza un estatuto paradójico del arte, que sólo puede comenzar como tal en la aprehensión y la expresión de lo divino (pues en eso estriba el simbolismo, que sigue valiéndose para todo arte en este sentido general), pero que, en

⁹ Pero atendamos al estilo de esta decisión, callada, implícita, en la que se refleja el lugar absolutamente singular que ocupa lo sublime en la estética hegeliana. Pues aquí la decisión que se prepara en secreto trabaja la tirantez, la duplicidad esencial que define ese lugar, que es a la vez de dictamen y de pura incipiente.

cuanto ve realizada esa aprehensión, no puede ya expresar su contenido en su medio esencial, la figura.

Volviendo a la caracterización de lo sublime, quizá pueda considerarse como una corroboración de esta conjetura lo que sostiene Hegel, no sin que al lector lo turbe una sombra de contrasentido, inmediatamente después de haber aseverado que lo uno sustancial está originariamente deparado al puro pensamiento: “Por eso cesa ahora esta sustancia de poder tener en algo exterior su configuración (*Gestaltung*), y en tal medida desaparece el carácter propiamente simbólico” (468/267). El aspecto discordante radica en la simultánea inclusión de la sublimidad en la fase simbólica del arte (así es como se habla, en general, del “simbolismo de la sublimidad”) y la supresión del carácter simbólico en ella. Pero la inquietud puede calmarse en la medida en que se entiende que esta supresión pertenece, como tendencia originaria, al símbolo mismo. Así es como dice Hegel, en la introducción general a “La forma artística simbólica” que “allí donde se desarrolla autónomamente en su forma peculiar, tiene el símbolo en general el carácter de la *sublimidad*” (393/225), poniendo énfasis precisamente en que la *realización* del símbolo es a la vez su superación. Este último punto, que atañe a lo más decisivo que piensa Hegel a propósito de la esencia de lo sublime, requerirá una observación más próxima. Pero por lo pronto debiera bastarnos con recordar lo dicho acerca de la estructura del símbolo, puesto que en ella puede leerse el principio que acabamos de discernir.

El concepto hegeliano de lo sublime

Puede decirse que lo fundamental del concepto hegeliano de lo sublime queda recogido en la siguiente afirmación, que formula en su unidad los dos momentos —positivo y negativo— de la sublimidad:

Este configurar, a su vez él mismo anulado (*vernichtet*) por lo que expone (*auslegt*), de modo que la exposición del contenido se muestra al mismo tiempo como un superar el exponer (*als ein Aufheben des Auslegens*), es la *sublimidad* [...]. (468/268)

Esta afirmación le atribuye a lo sublime como tal una estructura dialéctica, de modo que la elevación que le es propia, el *Erheben* de *das Erhabene*, tiende a ser interpretado en el sentido de la superación, del *Aufheben*. Es lo que evidencia en su propio doblez o giro semántico el uso premeditado del vocablo *Auslegen*, que denota tanto la esencia del proceso artístico de plasmación de la forma sensible (la esencia de la *Gestaltung*, de la figuración, en cuanto no se restringe a ser una operación sólo incidental, imantada como está por la vocación originaria e infinita del significado), como asimismo el comportamiento pertinente a la captación del contenido. Se trata, pues, no meramente de la ex-posición (*Aus-legen*), sino también y sobre todo de la *interpretación* (*Auslegen*): la presentación del significado infinito en la obra es su exégesis en clave finita y sensible. Lo que está sugiriendo Hegel es que la interpretación del contenido que está en la base de lo sublime es una que niega la pertinencia de cualquier interpretante respecto del contenido, la imposibilidad de establecer equivalentes sensibles para el contenido inteligible. Entonces, el carácter mismo del *Erheben* no es otro que el *Aufheben*, la superación, la supresión y relevo de lo fenoménico y sensible, de la realidad finita.¹⁰

¹⁰ Ésta es, por lo demás, la determinación esencial que implica para el arte en general la noción de símbolo: “el arte en general (die Kunst überhaupt) consiste en la referencia, afinidad y concreta interpenetración (in der Beziehung, Verwandtschaft und dem konkreten Ineinander) de significado y figura” (395/226). En otro sitio se habla de la identificación entre ambos (cf. 540 s./310).

Hegel trae la determinación heredada de lo sublime al circuito de la dialéctica: momento decisivo en la historia de las teorías de lo sublime, si precisamente en él habría de decidirse el sentido general y final de esas teorías, del pensamiento de la sublimidad que desde un comienzo ha germinado en la filosofía occidental. Decisivo, pues con esa incorporación de lo sublime a la economía de la dialéctica, y de acuerdo con el programa del sistema hegeliano, se revelaría —o se querría revelar— que precisamente la dialéctica ha comandado, más secreta o más abiertamente, aquella determinación.¹¹ ¿Y no hay acaso una poderosa razón que viene en auxilio de la pretensión de Hegel, no viene quizá la razón misma a ponerse del lado del proceder de Hegel, según es el tenor de su propio alegato? Bastaría considerar las distintas explicaciones que se han dado de lo sublime para convencerse de que en todas ellas prevalece un modo de concebirlo que convalida la tesis que le asigna una estructura fundamental dialéctica, desde el desdoblamiento mimético de la palabra en Pseudo-Longino a la privación de privación que sugiere Burke y a la contradictoria tensión de la *Einbildungskraft* que eleva al ánimo al pensamiento de la idea en Kant. Para Hegel, la *inadecuación* (de forma y contenido, de finito e infinito) es la clave y la inquietud esenciales que definen la presentación sublime:¹²

¹¹ Cf. el comentario de Derrida: “[...] la forma, el acto de formar, el Gestalten, se destruye a través de lo que expresa, explica o interpreta. Desde ese momento la interpretación exegética (Auslegung) del contenido se produce como relevo (Aufhebung) del acto de interpretar, de mostrar, desplegar, manifestar. He ahí lo sublime: un relevo del Auslegen en la Auslegung del contenido.” Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, París: Flammarion, 1978, 152.)

¹² Es lo que propone Lacoue-Labarthe, señalando que no se trata de la verdad “hegeliana” de lo sublime, sino de “la verdad a secas de lo sublime”, y que “Hegel se contenta en el fondo de verificar

¿no es acaso un pensamiento de la inadecuación, del conflicto y la adversidad el que subyace a las concepciones heredadas? Así interpretado, así enfatizado *este* aspecto de dichas consideraciones, lo sublime es inscrito teleológicamente en un movimiento de la verdad que está controlado, precisamente, por el principio de la adecuación (de la reconciliación, si se prefiere decirlo en el registro dialéctico), positividad esencial que el alma, la mente o el ánimo registran como placer, y que, en el caso de Hegel, tiene su rendimiento estético supremo en la belleza como manifestación sensible de la verdad misma, como el aparecer de la Idea.

Y sin embargo, en todas esas teorías, y quizá también en la determinación hegeliana de lo sublime (es una de las preocupaciones principales de esta encuesta, si no la central, en atención a la peculiaridad del lugar y la significación que, concordando con otros comentaristas, creemos que tiene el análisis de lo sublime en las *Lecciones*), en todas esas teorías, decimos, subsiste al menos el atisbo de que

esto, con toda consecuencia: si la esencia de la manifestación o de la presentación es la forma —delimitada y finita— y si lo sublime es y ha sido pensado siempre como la manifestación o la presentación de lo infinito, bajo el nombre que fuese, entonces en su estructura misma lo sublime es contradictorio. Es incluso, desde el punto de vista especulativo, la contradicción por excelencia, que sucesivamente el arte, la religión revelada y la filosofía (la Ciencia) tiene por tarea «conciliar». Y Lacoue-Labarthe se siente autorizado para inferir, siguiendo un curso argumental que aquí nos interesa sobremanera: “Es por eso que en la fórmula de la Estética: la manifestación de lo infinito aniquila la manifestación misma, no está solamente la verdad metafísica de lo sublime, sino también la verdad sublime de la metafísica. [...] La verdad de lo sublime es entonces (la) dialéctica.” Philippe Lacoue-Labarthe, “La vérité sublime », en VV. AA., *Du sublime*, op. cit., 117 s.

esa inadecuación no se resuelve sin más en su remisión al régimen de la *adaequatio*, que la reconciliación no se consume sin resto en la manifestación como patencia de la *adaequatio*. Un exceso de manifestación, un *plus* de adecuación que sólo por la inadecuación es posible parecen indicarse, al fin, como la verdad de lo sublime, dando a entender que lo sublime revela la verdad de un modo esencialmente distinto a aquél que es regido y reglamentado por la adecuación, aun si ésta está organizada dialécticamente.

Tiene sentido, creemos, seguir esta pista (porque entre tanto no es más que una pista), tiene un sentido hipotético y problemático suponer que hay en el núcleo de la sublimidad un resto no dialectizable. Y si volvemos la mirada a ese juego de *Erhebung* y *Aufhebung* que leíamos en el pasaje crucial que citábamos, y en conformidad con el régimen de inversión que la dialéctica administra pero que también la gobierna y hasta puede sorprenderla con un giro demás, tiene sentido sospechar que el concepto mismo de superación es secretamente acuñado desde la comprensión de lo sublime, o al menos que ésta contribuye de manera no desdeñable a esa acuñación.¹³

La relación sublime

Por lo pronto, observemos que la explicación de Hegel pone el acento en la presentación de lo infinito como movimiento de aniquilación de la presentación misma. Esta contradicción, este oxímoron fundamental, es la estructura de lo sublime. Pero cuanto sea lo que satisfaga una concepción como ésta las demandas de la inteligencia dialéctica, es indispensable cotejar lo que en ella se dice con el documento

¹³ Insistiremos sobre este punto en el acápite que sigue.

de lo sublime o, para decirlo mejor, puesto que no existe algo así como un documento originario de lo sublime mismo, puesto que carecemos de un protocolo inmediato de su *experiencia* (y precisamente en esto estriba la posibilidad de su [in]versión dialéctica), es preciso establecer qué y cómo se piensa acerca de lo sublime a través de tal inteligencia. Detengámonos en los términos de la formulación.

Lo que dice exactamente Hegel —y sirvámonos ahora del término de rigor que utiliza para hablar de exponer e interpretar a la vez— es que la *expresión* de lo sublime, esto es, la exteriorización del significado autárquico en el orden de lo finito sólo puede ser cumplida en la medida en que la presentación figurativa (la imagen y la articulación de la imagen que ha de expresarlo) sea *negada* como adecuada expresión de ese significado en su mismo conato, es decir, se desmienta a sí misma con respecto a esa pretendida adecuación. Lo que *no* puede haber en el contexto de la conciencia del significado sustantivo es, pues, una expresión *adecuada* del mismo: tal como anticipábamos, la idea de la adecuación —y de su imposibilidad— es la que subyace a esta determinación de lo sublime. Justamente en este sentido se había dicho previamente en el texto —y de manera completamente pormenorizada en lo que toca a *todas* las posibilidades de presentación— que el significado permanece “invisible (*unsichtbare*), carente de figura (*gestaltlose*) e interiorizado (*innerlich gemacht*), [...] inefable (*unaussprechbar*) en su infinitud y sublime (*erhaben*: elevado) por encima de toda expresión mediante lo finito (*über jeden Ausdruck durch Endliches*)” (467/268).

En afinidad con lo que dejó insinuado Kant, lo peculiar de lo sublime radica en el carácter propiamente *imrepresentable* del contenido, esto es, en la imposibilidad de acuñar la infinitud de la Idea en una intuición sensible finita

que le sea plenamente correspondiente. Pero, a diferencia de la exégesis kantiana (o de cómo la lee Hegel), este carácter no se resuelve sin más en la interioridad del sentimiento, sino que puede y reclama ser presentado como tal —es decir, conforme a su impresentabilidad— en la configuración artística.¹⁴ También dispone el arte de la posibilidad y de los recursos para expresar lo infinito como imposibilidad de esa expresión o, para decirlo de modo más próximo a los términos en que lo formula la cita en que hacemos pie, la presentación es anulada por lo presentado, pero desde luego no en el sentido que no haya presentación, sino en el sentido de que la realidad sustantiva de lo presentado no puede tener lugar en la presentación, debido a que ésta le es esencialmente inadecuada. En esa medida, lo sublime consiste en la presentación de esta inadecuación de la presentación respecto de lo presentado.¹⁵ La posibilidad —digamos propiamente lógica— de tal presentación estriba, pues, en dar cuenta de la *relación* (*Verhältnis, Beziehung*) de lo infinito con lo finito, como una en la cual éste se manifiesta derivado y dependiente de aquél, sostenido en la existencia sólo en virtud del poder de la sustancia una y, por eso mismo, anulado en ella. En consecuencia, esa relación encuentra su determinación propia en el concepto de

¹⁴ De Man, sin embargo, arguye que hay una diferencia profunda entre ambos, en la medida en que “la narrativa generada [...] en el nivel de la dialéctica no corresponde a la narrativa implícita en [«El arte de la sublimidad»]”. Paul de Man, “Lo sublime en Hegel”, en *La ideología estética*, Madrid: Cátedra, 1996, 160.

¹⁵ Cuestión de lectura, cuestión de interpretación: desde luego que Kant no desahucia al arte en su capacidad para lo sublime. No sólo habría que traer a colación las pocas —pero no desdeñables— ilustraciones artísticas que incluye en la *Analítica de lo Sublime*; toda la teoría kantiana del arte, con sus basamentos en el genio y la idea estética, no puede ser desvinculada del sentido de la sublimidad, sino que depende en buena medida de él.

creación (Schöpfung).¹⁶ Un pasaje de las *Lecciones sobre la filosofía de la religión* establece el punto con toda la nitidez deseable, y con el beneficio de una aclaración suplementaria, que especifica el único uso correcto del término “sublime”:

La sublimidad es la forma que expresa la relación de Dios con las cosas de la naturaleza. No se puede llamar sublime al sujeto infinito: es absoluto en y para sí, es santo. La sublimidad es el fenómeno, la relación de este sujeto infinito al mundo: es la Idea que se manifiesta al exterior. El mundo es concebido como la manifestación de este sujeto, si bien como manifestación no afirmativa o que, aun cuando afirmativa, tiene por carácter principal la negación de lo que pertenece a la naturaleza y al mundo como algo que carece de conformidad; y así esta manifestación fenoménica se muestra superior (*erhaben*) al fenómeno, a la realidad, y ésta es puesta a la vez en cuanto negada. La Idea fenomenalizada se muestra superior a lo que la manifiesta o, si se quiere, el fenómeno carece de conformidad con la Idea.

Esta misma relación de absoluta dependencia es susceptible de dos modos, mantiene Hegel; son los dos momentos de la sublimidad de que hablábamos al comienzo de este acápite. Uno es positivo: “la sustancia es intuita como inmanente a todos sus accidentes creados” (469/268), en los que, por tanto, se revela y aparece. Es el modo del arte *panteísta*, para el cual las cosas finitas conservan todavía una validez, aunque no por sí mismas, en su restringida singularidad, sino sólo en cuanto en ellas se representa lo uno. El segundo es negativo, que suprime esta validez relativa en la medida en que separa y eleva absolutamente la

¹⁶ Lo que equivale a decir que no hay una presentación posible del origen del significado (el espíritu) como tal.

sustancia divina por sobre todo lo empírico y ya sólo ve en lo finito más esplendoroso un mero ornamento del Dios omnipotente, que lo manifiesta en cuanto se desvanece en él. Es el modo, dice Hegel, puramente representado por la poesía hebraica y, por lo tanto, germinado en el seno de la convicción monoteísta. En la medida en que la negatividad es la condición que determina a lo sublime, puede decirse que este segundo modo contiene la verdad de éste, y en esa misma medida Hegel habla aquí de la “sublimidad propiamente dicha”.

Si nos detenemos brevemente a considerar en sus grandes rasgos esta división, debiera saltar a la vista que con ella se distribuyen también —aunque historizados, y no en sincronía analítica— los dos modos fundamentales que Kant había discernido en la estructura de lo sublime: magnitud y poderío. Pues, en efecto, lo que está en juego en el arte panteísta es el sentido de la *totalidad*. Hegel se apresura a advertir que el panteísmo no debe ser entendido aquí en su acepción banal y espuria, como la mera suma de las cosas en su singularidad empírica, sino “en el sentido del *todo*, es decir, de lo sustancial uno que es ciertamente inmanente a las singularidades, pero con abstracción de la singularidad y de su realidad empírica, de modo que no se pone de relieve lo singular como tal, sino el alma universal” (470/269). Por otro lado, en el arte de la sublimidad, de base monoteísta, la cuestión esencial estriba en la concepción de Dios como *potencia* absoluta a la que se subordina esa totalidad como creación suya. También aquí insiste Hegel en el punto: Dios es “lo único potente (*das allein Mächtige*)”, frente al cual la criatura no puede sino aparecer como “lo evanescente e impotente (*das Verschwindende und Ohnmächtige*)” (479/274).

Sublimidad y poesía

En las exposiciones conceptuales de los dos modos del simbolismo de la sublimidad (A. El panteísmo del arte y B. El arte de la sublimidad), Hegel concluye señalando la exclusividad de la poesía para satisfacer el requisito que lo sublime le plantea a la presentación artística. En el primero de los pasajes, después de la descripción del rebajamiento de lo accidental a favor de la sustancia unitaria, leemos:

Un tal modo de ver tampoco puede por tanto expresarse artísticamente más que a través de la poesía (*Dichtkunst*), no de las artes plásticas, las cuales sólo ponen ante los ojos lo determinado y singular, que también debe ser abdicado ante la sustancia presente en semejantes existencias, como lo que es ahí (*daseiend*) y estático (*verharrend*). Donde el panteísmo es puro, no hay arte plástica para el modo de presentación del mismo. (471/270)

Con ello queda prologado el examen de la poesía hindú y de la mahometana. En el segundo sitio leemos lo siguiente:

Esta especie de sublimidad en su primera determinación originaria la hallamos primordialmente en la concepción judía y en su poesía sacra. Pues aquí, donde es imposible proyectar de Dios una imagen de alguna manera suficiente, no puede surgir arte plástica, sino sólo la poesía de la representación (*Poesie der Vorstellung*), que se exterioriza mediante la palabra. (480/275)

¿Por qué lo sublime sólo puede ser expresado en la poesía? Hegel no ofrece una explicación puntual. En general, deberíamos admitir que la concepción de lo infinito como significado esencialmente carente de figura (*gestaltlos*, en 467/268, y también a propósito del Brahma hindú, en 472/270, así como en la determinación de la sublimidad

como tal, en 479/274) excluye a las artes plásticas (*bildende Künste*), es decir, a las artes figurativas, del círculo de presentación de lo uno sustancial, precisamente porque ellas —como dice Hegel en la primera de las citas— mantienen firmemente en la figura (*Gestalt*) la entidad de lo fenoménico singular y accidental cuya evanescencia es decretada por la matriz de la sublimidad.¹⁷ La tenacidad, en la figura, de la huella sensible, de lo sensible como huella, tenacidad que las artes de la figura afirman y fomentan, mancilla la pureza que la conciencia de la divinidad se da como única medida. Pero esto es sólo una razón para dar cuenta de la total impropiedad de las artes plásticas, no para fundamentar la pertinencia de la poesía.¹⁸ Si bien Hegel estipula como primera condición del contenido esencial de la poesía hebraica la concepción del puro y retirado ser-para-sí de Dios que éste, como tal, “es en sí sin figura (*ohne Gestalt*)” (481/275), evocando con ello, aunque sin decirlo, el interdicto de hacerse imágenes de lo sagrado en que Kant avistaba el entusiasmo moral del pueblo judío,¹⁹ no queda

¹⁷ “El único contenido que resta”, dice Hegel de la comprensión de lo divino “sin figura” que prevalece en la poesía hebraica, “es [...] la relación (*Beziehung*) de Dios con el mundo creado por él” (481/275).

¹⁸ Si en la definición de la sublimidad que citábamos antes Hegel echa mano del término *Gestalten*, ello ocurre para indicar que precisamente es condición de aquélla la aniquilación de este “configurar”.

¹⁹ Ya hemos podido ver sobradamente que es un rasgo de la concepción tradicional de lo sublime la referencia a la poesía como arte eminente o, en el tenor de lo que leemos ahora, como único arte apto para la sublimidad. Las explicaciones pueden ser diversas, pero coinciden en sustraer la poesía al primado de la mimesis. Ésa, por lo demás, es la convicción acendrada de los pensadores de la sublimidad en la época moderna.

inmediatamente claro qué virtud califica a la poesía para satisfacer la necesidad de expresar esa concepción bajo el peso del interdicto. ¿Cómo puede la poesía, obedeciendo el mandato, evitar la caída del lado de la figura? ¿Qué modo de la presentación, de la *Darstellung*, puede ponerse a la obra en ella, como poesía, sin que quede gravada por la hipoteca de la imagen?

No otro, desde luego, que el que hace posible la palabra, el lenguaje. Lo que entonces se hace preciso es entender *la función del lenguaje con respecto al mundo fenoménico* y a la singularidad contingente de los objetos que lo pueblan, así como también se hace preciso establecer si, en el contexto de esa función que ha de averiguarse, le está reservada alguna eficacia peculiar al lenguaje poético. En particular se trata —en conformidad con lo que es la tendencia esencial de lo sublime— de establecer cómo ocurre en la articulación poética del lenguaje el momento de superación (*Aufhebung*) y desvanecimiento (*Verschwinden*) de lo particular empírico, que es tan inherente (aunque de distintos modos) a la versión panteísta como a la monoteísta del “simbolismo de la sublimidad”.

Para ello parece imprescindible volver a reparar en la tesis de que lo sublime trae consigo la crisis del carácter simbólico propiamente dicho, puesto que en ella se formula al mismo tiempo una transformación del proceso semiótico que Hegel concibe como primer fundamento y origen de la presentación artística, y que tiene precisamente en la determinación del símbolo su principio básico. Y aquí no debe olvidarse lo que ya dijimos al comienzo: esa determinación no puede ser disociada sin más de una pauta lingüística sin la cual la construcción hegeliana del proceso del arte no parece posible.

En particular, se podría suponer que Hegel está pensando esta crisis de la simbolización, desde su distinción inicial entre símbolo y signo, como una recuperación —o más bien, una primera producción— del estatuto del signo conforme a lo que es su doble determinación esencial. De acuerdo a la enseñanza de la *Enciclopedia*, la primera nota es la *negatividad* en virtud de la cual el signo es lo que es: a causa de esta negatividad, el signo (el lenguaje) carece de todo ser autónomo, no existe por sí mismo, sino solamente en la vida del espíritu (de la inteligencia) que le confiere la *vis significativa*, al hacer de una intuición externa el medio de expresión para representaciones que ella misma ha engendrado. La segunda nota está inseparablemente vinculada con la anterior: en la medida en que el signo tiene su existencia de tal en la actividad inteligente, su validez esencial estriba en la *representación* (*Vorstellung*), en el pensamiento que expresa, respecto del cual la presentación intuible externa tiene función ancilar.²⁰ Pero aunque estas dos notas parecen cuadrar con la lógica de la superación que gobierna lo sublime hegeliano y con la consagración del contenido inteligible a la condición de absoluto que le es oriunda y su elevación, por tanto, sobre toda realidad fenoménica, sólo lo hacen si lo sublime se mira desde el punto de vista del resultado, no de la operación que le da

²⁰ Es verdad que en la explicación hegeliana no habría que cargar tanto a la cuenta de la tradición judaica: resuena en ella, a la distancia, el eco de las sentencias de Jenófanes, que son el primer documento de una crítica “ilustrada” de la concepción antropomórfica de lo divino; por ejemplo, el fragmento 14, “mas los mortales opinan que los dioses son engendrados, y que tienen vestidos y lenguaje y cuerpo como los suyos”, o el 15, que habla de los dibujos de los dioses que harían a su semejanza caballos o leones, de poseer manos y arte, o, en fin, el 15, “un dios, grande entre los dioses y los hombres, en nada semejante a los mortales ni en cuerpo ni en pensamiento”.

lugar, y sin la cual, a fin de cuentas, no tiene sentido hablar de lo sublime.²¹ Ello equivale a decir que en éste el momento de la presentación (como supresión de la presentación por lo presentado a través suyo) es propiamente insuprimible. Dicho de otro modo, en lo sublime el símbolo (como modo más alto de presencia de lo fenoménico en cuanto fenoménico, dijimos antes) es llevado a su límite y sacrificado precisamente en la realización de este límite, como ara en que se rinde culto y homenaje a la sustancia una e infinita.

¿Cuál es entonces la peculiar inflexión de la palabra que faculta a la poesía como arte de la sublimidad?

La palabra sublime: el verbo divino

La pureza con que la poesía del judaísmo expresa la sublimidad de lo divino está indiscerniblemente unida a una comprensión radical de la palabra y de su poder, concebi-

²¹ Cf. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften in Grundrisse* (1830), Hrsg. v. F. Nicolin und O. Pöggeler, Hamburg: Felix Meiner, 1969, pp. 368-370. El texto de la Enciclopedia es ciertamente anterior a las Lecciones sobre la estética, pero su doctrina del lenguaje sigue ejerciendo su influjo sobre el modo en que Hegel concibe la poesía en esta última obra. En la Enciclopedia puntualiza Hegel que la representación, en cuanto la inteligencia produce para ella, a partir del material intuitivo, una imagen correspondiente, pertenece a la fantasía, ya como libre combinación y subsunción de dicho material bajo el contenido interior (la fantasía como “imaginación simbolizadora, alegorizadora o poetizante”), ya como inteligencia que produce intuiciones externas, que fabrica signos (cf. op. cit., 367 s.). Y es precisamente esta fundamentación del signo lingüístico en la fantasía lo que explica la interpretación que en las Lecciones le atribuye a ésta —al “representar e intuir internos”—, y no a la concreción del lenguaje, la condición del genuino material de la poesía (cf., por ejemplo, Lecciones, op. cit., II 261, III 228, 232 s.).

do como el poder de expresar el poder de Dios. En esa comprensión se cumple la idea de “Dios como creador y señor del mundo”, según reza el título del primer acápite de “El arte de la sublimidad”. Es precisamente el “pensamiento de la *creación (des Schaffens)* por una potencia y una actividad espirituales”, opuesto a la representación del *engendramiento (Zeugen)* natural (481/275), es el pensamiento de Dios como “creador del universo” —“la expresión más pura de la sublimidad misma”, según apunta Hegel— el que exige esa esencial inteligencia del poder de la palabra. Pero la expresión de la sublimidad, en lo que atañe al estatuto de la palabra misma, admite dos modos: uno, “del lado de Dios” (ibíd.), el otro, “del lado del hombre” (484/277), uno, el de la palabra divina, otro, el de la palabra humana. *Entre* ambos se extiende “el mundo finito desdivinizado”.²²

Como paradigma del primer modo, y repitiendo a sabiendas al Pseudo-Longino, Hegel cita el pasaje proverbial del Génesis: “Dijo Dios: ¡Hágase la luz! Y la luz se hizo”. Es la instancia de la palabra de Dios, palabra *poética* por excelencia, en cuanto está preñada de plena eficacia productiva; toda otra palabra, es decir, todas las palabras humanas podrán ser poéticas, en el fondo, *por relación a esta* palabra que desde su plétora de poder trae todo lo que es a la existencia. El comentario que aduce Hegel es aleccionador: “El Señor, la sustancia una, procede ciertamente a la exteriorización, pero la clase de producción es la exte-

²² Este “resultado” es el que está en la base de la “forma artística comparativa” correspondiente al tercer estadio el arte simbólico. Ésta se funda en el “simbolismo consciente”, para el cual el significado está radicalmente separado de la apariencia y, partiendo de aquél, elabora con procedimientos retóricos regulados su expresión externa. Como ya hemos señalado antes, la sublimidad es, en cambio, la elevación del significado a su autónoma pureza.

riorización más pura, incluso incorpórea, etérea: [es] la palabra, la exteriorización del pensamiento como la potencia ideal (*ideale Macht*) con cuyo mandato de existencia (*Befehl des Daseins*) es ahora puesto también efectivamente lo existente en muda obediencia inmediatamente” (481/276). En su exteriorización —sin la cual no podría pensarse su ser en cuanto palabra—, el verbo creador permanece íntimamente ligado a su origen, arraigado en él, en el pensamiento, como causa y fundamento de lo que es a través de la palabra, la cual asume, en esa misma medida, la condición originaria y originadora del *mandato*.

Sin embargo, no se dejará de observar que el mandato no impera aquí en toda la potestad que el pasaje le atribuye a la palabra divina, sino que sólo se presenta ambiguamente en el contexto de una narración —humana, o humanamente mediada— bajo la forma del habla directa, que es objeto de citación. Sin esta doblez de la palabra, que en su fragilidad humana —y en la evocación del mandato de Dios a través de la representación de los mandatos humanos— se mantiene referida y remitida a la palabra divina, no hay poesía de la sublimidad.²³

²³ Tal es el título del segundo acápite de esta sección, y vale la pena detenerse un poco en su asunto, aun si es en este espacio marginal. Para el arte de la sublimidad, según se constituye en la poesía hebraica, y conforme a la separación radical de lo divino, el mundo fenoménico se evidencia en su impotente finitud. “Por primera vez [...] se nos presentan desdivinizadas y prosaicas la naturaleza y la figura humana” (482/276), dice Hegel, subrayando la diferencia entre esta forma y la del “simbolismo inconsciente”, que diviniza las manifestaciones naturales, y para la cual, en consecuencia, no existe una distinción efectiva entre lo infinito y lo finito. Se comprenderá que, conforme a la lógica del relato hegeliano, esta “primera vez” no puede sino estar preñada de enormes consecuencias históricas, y es el propio Hegel quien se encarga de insinuarlo discretamente: en contraste con el caótico

¿No se reconoce en este doblez ese peculiar pliegue del lenguaje sobre sí mismo que concebía el Pseudo-Longino, y en virtud del cual es capaz de decir lo que lo excede, satisfaciendo así la exigencia suprema de la verdad? Y tampoco estamos lejos del motivo lumínico que hacía posible pensar allá semejante operación: ya vemos que la inscripción del nombre del retórico helenístico, la cita de “Longino” que cita a su vez, como aquí hace Hegel siguiendo su ejemplo, la cita que trae el *Génesis* del mandato de Yahvé —con este juego especular y abismático que pareciera replicar en su propio movimiento el pliegue y doblez de que hablamos—, pone en escena, y como condición de toda escena, incluso de esta misma, la luz. Pero ¿qué es la “luz”, entonces, si no el excedente, el *plus* y la plusvalía de la palabra en cuanto se postula convocada a decir lo sagrado?

La matriz de esta determinación de la palabra sigue siendo, pues, “longiniana”. Y también lo es en lo que toca al contenido esencial de lo que el lenguaje poético de la sublimidad comunica, esto es, la *omnipotencia* divina. Por-

régimen de confusión de la vieja poesía hindú, las relaciones que describe el Antiguo Testamento son tales que en ellas podemos sentirnos (“nosotros”, occidentales, modernos) ya en nuestra patria, siéndonos sus “firmes caracteres patriarcales [...] cercanos en cuanto perfectamente inteligibles en su determinidad y verdad” (482/276). Desde el punto de vista epistemológico, lo que trae consigo esta concepción es la conciencia de la fenomenalidad del mundo, de la concisión y sobriedad de las apariencias y la continuidad habitual de los sucesos, contra cuyo telón de fondo se hace también “por primera vez” posible el milagro. En términos artísticos, se trata de la escisión entre poesía y prosa. Se observará que el prosaísmo de lo natural y lo humano contingentes se opone a lo poético de la cosmovisión fundada en el sentido absoluto de lo sagrado, pudiendo ser incorporado a éste sólo “como accesorio glorificante (verherrlichendes Beiwerk) para la loa de Dios” (483/277).

que precisamente aquí es donde ha de buscarse el rasgo fundamental de poderío que la tradición ha adjudicado a lo sublime, y este mismo rasgo, que el Pseudo-Longino no sólo había avistado en las efusiones de la naturaleza (y sobre todo del *pathos*) o, más bien, en la capacidad de la palabra para evocarlas y, mejor, para repetir las homológicamente, sino que había reconocido como la peculiar facultad de encubrimiento de la operación lingüística (retórica) por ella misma —violencia paradójica que la palabra se autoinflige para no permanecer en la orfandad, a merced del auditor, sino, todo lo contrario, para subyugarlo—, este mismo rasgo, decimos, es que el ahora define (o abre) el poder y la violencia (*Macht* y *Gewalt*) de lo sagrado.²⁴

La palabra sublime: la humana alabanza

Bajo el título “El individuo humano”, el tercer acápite de esta misma sección introduce otra forma de la palabra sublime. Es la alabanza de Dios (*das Loben Gottes*) que contienen los salmos, los cuales nos proporcionan, dice Hegel curiosamente, “ejemplos clásicos de auténtica sublimidad, erigidos para todos los tiempos como un modelo en que se expresa brillantemente y con la más vigorosa exaltación del alma lo que el hombre tiene en sí en su representación religiosa de Dios” (483/277). La intromisión del atributo de lo clásico le otorga a este lenguaje poético una validez y

²⁴ De Man hace hincapié en el motivo de la cita, señalando su doble posibilidad mimética y diegética, así como luego repara en el motivo de la apóstrofe, que consideramos en el acápite que sigue. Los comentarios sobre los actos lingüísticos y los tropos a los cuales se refiere Hegel, sin hacerlos tema de su propio análisis, merecen una lectura atenta. En ellos también se da cuenta de la temática de la luz. Cf. Paul de Man, “Lo sublime en Hegel”, op. cit., 161 ss.

una valfa sempiternas, que sugiere que en este estadio se ha alcanzado algo definitivo para todo arte en su relación, precisamente, con la conciencia que anima a la religión y al sentimiento de la divinidad. También aquí pareciera cumplirse en su plenitud el sentido mismo de la sublimidad, si se sigue el argumento según el cual el arte panteísta fomentaba una *dilatación* (*Ausweitung*) infinita, en tanto que éste enseña “la fuerza de la *exaltación* (*Erhebung*) del ánimo”, rendido en la proclamación del exclusivo poderío de Dios (483 s./277).

Entre los salmos, Hegel cita con preferencia el 104: “Luz es tu vestido, que llevas; extiendes el cielo como un cortinaje”, y luego pasa revista a la celebración que allí se hace de la sabiduría de Dios, que ha ordenado las cosas del mundo. Ya en la división de la forma artística de lo sublime, al cabo de la introducción al capítulo, había mencionado Hegel el término “alabanza”, “loa” (*Preisen*) al presentar el modo negativo de esta forma, de modo tal que resultaba apropiado para definir la especificidad de esta expresión de lo sublime, pero sin que por ello pudiera reprimirse la impresión de que su sentido tiende a difundirse, de una manera u otra, por toda la esfera del arte de la sublimidad. En todo caso, nos encontramos aquí con su aplicación más inmediata, en la forma de la apóstrofe, de la interpelación directa. Sucede, pues, como si la economía de lo sublime le impusiera al lenguaje esta dieta de inmediatez. A aquélla en la cual todo lo existente es puesto en obediencia muda, responde aquí, desde tal obediencia y desde la condición primeriza e imborrable de la mudez, la del existente que toma la palabra sólo para dirigirse a Dios en proclamación y homenaje de su omnipotencia. Pero a su vez la inmediatez misma, la patencia de lo sagrado (en la que también tendríamos que entender desplegada su violencia), pareciera ser paradójicamente puesta por la pala-

bra que, retirándose, la convoca. La estela de esa retirada que pone las condiciones de vigencia de lo convocado sin poder en absoluto nombrarlo, esto es, sin poseer la fuerza para conjurarlo a presentarse, es la luz como vestido, que delata precisamente —y afirma—, en el seno de la inmediatez, la mediación.

Y se trata nuevamente de la luz, entonces, aunque no ya de la luz como condición universal de ser (conjurada en tales términos por el mandato divino), sino de la luz fenoménica que se difunde desde el cielo ante la mirada humana, haciendo presente la totalidad de la creación: es la luz “del lado del hombre”, desde el cual ella, ciertamente, no puede ser puesta, pero que sí se le revela como el “rostro” de Dios. Cita así Hegel otro pasaje del mismo salmo: “Si escondes el rostro (*Angesicht*), se aterran, si les quitas el aliento, expiran y vuelven al polvo” (484/277).²⁵

El adorno

Esta luz sólo brilla en la palabra y por ella, pero es al mismo tiempo aquello que, dicho en la palabra y por ella, la sostiene en su posibilidad de significar lo sagrado. Por eso no cabría identificar sin más la luz con la palabra: esto precisamente es lo que prohíbe el mandato iconoclasta de la conciencia de lo sagrado, y esa identificación sería idólatra. Una y otra están en una relación de vecindad extrema, sin duda, pero residual: algo de la palabra queda fuera de la

²⁵ Preciso sería extenderse sobre el rasgo de la violencia, que de una manera u otra se delata en todas las consideraciones habidas sobre lo sublime y que aquí —hemos de suponer— tiene que cargarse a la cuenta de la estructura contradictoria que Hegel le atribuye. Especialmente habría que atender a una suerte de hiperespiritualización de la violencia, su literal divinización, que lleva a cabo Hegel en la huella de Kant.

luz, algo de la luz queda fuera de la palabra. Fuera de la palabra, inalcanzable e inefable para ella —porque es la condición de su habla y su elocuencia— queda la luz misma; fuera de la luz queda, cuerpo opaco, sombra o huella, la palabra misma. Pero esto también quiere decir que la “luz misma” sólo es posible por el retiro de la palabra, que la “palabra” sólo tiene su mismidad en cuanto se niega piosamente su identidad con la luz. Lo que queda fuera de una y otra es precisamente eso “mismo”, ese *residuo negativo* que devuelve la luz a la luz y la palabra a la palabra. Es llanamente la condición de posibilidad de la significación la que se juega en esta separación dictada por la necesidad de preservar eso “mismo”, en virtud del cual hay significación, pero que ésta no puede poner como contenido, negatividad peculiar que la maniobra dialéctica pareciera no poder domesticar. En la reciprocidad esencial pero también disyuntiva de palabra y luz —que constituye el juego de la significación— algo permanece irreducible a la significación. Y esto, que se sustrae a la resolución dialéctica, es lo que permite que haya presentación; es, si puede decirse, así, lo sublime como tal.

Con ello tocamos aquello que más atrás tratábamos de concebir como la peculiar función del lenguaje que la sublimidad exige y pone en movimiento. Una guía importante para entender esta función del lenguaje la suministra, quizá, el concepto de *adorno* (*Schmuck*). Entre los escasos lugares de las *Lecciones sobre la estética* en que aparece, el capítulo sobre lo sublime es acaso el que le concede una función más orgánica. En este contexto, el término designa el estatuto de las más altas configuraciones fenoménicas con respecto a lo divino, según se deja sentado al final de la introducción (469/269), y volvemos a encontrarlo, con idéntico sentido, cuando se distingue el modo de presentación de la poesía mahometana de aquél

de la sublimidad propiamente dicha (cf. 474/271 s.). Allí mismo, al contraponer la pletórica intimidad de dicha poesía con la occidental y romántica, Hegel llama la atención sobre la exquisitez de imágenes tales como la rosa y el ruiseñor, que retornan en la lírica “nuestra” (occidental, romántica), pero de manera prosaica, de suerte que “la rosa nos sirve de adorno” (476/272).

¿No podría pensarse acaso la doble condición del lenguaje, el pliegue de la palabra que hace posible la contradicción sublime, con el auxilio de esta noción? ¿No tendría sentido quizá aventurar que la economía de lo sublime se rige teleológicamente por lo que podríamos denominar la lógica del adorno? Detengámonos al menos brevemente en ello, para señalar dos puntos que podrían ser cruciales para dar mayores visos de verosimilitud a nuestra conjetura.

Ante todo, reparemos en que es atinado considerar la noción de adorno en un contexto teleológico. Hegel apela a este término para caracterizar la diferencia esencial entre la sublimidad positiva del panteísmo y la negativa del monoteísmo: mientras para aquél lo creado vale todavía como emanación de la sustancia divina, y ésta se intuye inmanente en sus criaturas, el último, que concibe la radical separación de lo absoluto respecto del mundo fenoménico, sólo puede relacionarse con lo creado como con una apariencia cuyo único valor consiste en realzar la infinita trascendencia de lo divino. De esta suerte, la concepción del adorno delata un arte formado en una lucidez religiosa superior, que ha cumplido plenamente la separación de lo finito y lo infinito, para la cual las cosas y eventos del mundo han perdido ya su engañosa fascinación idolátrica y, desdivinizados, muestran, en cambio, su prosaico rostro cotidiano, y lo sagrado sólo vale como lo absolutamente elevado sobre toda finitud y fenomenalidad. A *este* arte debe

referirse como a su paradigma esencial todo arte de lo sublime.

Enseguida, digamos que junto con el concepto de adorno dos nociones deben ser traídas a cuento: la de “alabanza” o “loa”, *Preisen*, que venimos de comentar en el acápite anterior, y la de “accesorio”, *Beiwerk*. Ambas caracterizan la forma consumada del arte de la sublimidad. La primera especifica el modo en que la presentación sublime *significa* lo divino. La segunda —cuyo nombre alemán traduce *parergon* y expresa, por lo tanto, el sentido de lo ornamental²⁶— describe la significación que esa presentación confiere a la totalidad fenoménica respecto de la divinidad. En la confluencia de estas dos nociones hallamos la solución de la contradicción en que se mantiene en vilo la configuración sublime, y que consiste en significar la *relación* de lo finito con lo infinito: la obra sublime presenta la totalidad de lo creado como ornamento de Dios en alabanza de su

²⁶ Convendría detenerse —pero no es nuestro interés inmediato— en las consecuencias que extrae Hegel de este “lado humano” no sólo en lo que toca al dolor de la propia vanidad y a la posibilidad constitutiva del mal como voluntad de finitud, sino también a la positiva emancipación de lo humano en que viene a rematar el proceso entero de la sublimidad, con la conciencia de la ley y la diferenciación de lo humano y divino que funda el juicio sobre lo bueno y lo malo. Hegel desarrolla en “El arte de la sublimidad” una narración fundamental que, como ocurre por doquier en su sistema, vuelve a recorrer los grandes estadios del proceso dialéctico, siempre en el sentido de la germinación y florecimiento de una potencia crítica y liberadora que disuelve las cristalizaciones del pasado, con las implicaciones éticas y políticas que en ello van involucradas. También en esto, que, como bien dice de Man, constituye “la tesis declarada del capítulo” (Paul de Man, “Lo sublime en Hegel”, op. cit., 163), y especialmente en el tema de la ley —de la sublimidad de la ley— podría seguirse la pista del debate con Kant.

supremo poder.²⁷ Esto es también lo que faculta a la poesía como exclusivo arte de la sublimidad: mientras que las demás artes —salvo acaso la música— están forzadas a sumar un ente, como obra, al conjunto fenoménico de los entes, delimitado en su forma, reconocible como tal en su configuración, aquélla puede *decir* la totalidad en esa relación, sustraerse a la determinación de la obra (*Werk*) en la significación de la naturaleza creada como accesorio ornamental (*Beiwerk*) del creador. No estamos lejos, pues, de la explicación kantiana que veía en lo sublime dinámico el *uso* que la imaginación hace de la naturaleza en su conjunto como manifestación que lleva a pensar en las ideas; no distamos aquí de esa determinación, pero tampoco hallamos aquí su mera repetición, porque el “uso” de lo fenoménico en la alabanza sublime como ornato de Dios define el significar de la palabra poética y, en consecuencia, precisa el estatuto del poema, lo que ciertamente falta en la doctrina kantiana del esfuerzo de la imaginación.²⁸ Y esto es quizá un rendimiento señalado del examen de Hegel, aunque no pueda decirse, creemos, que él se ha hecho cargo de todas sus consecuencias.

²⁷ Parerga es precisamente el término plural latino al cual remite Kant su nativo *Zieraten*, “ornamentos”, “es decir, aquello que no pertenece intrínsecamente como parte integrante a la representación total del objeto, sino sólo de modo externo, como aditamento, y que aumenta la complacencia del gusto [...] [pero] sólo por su forma” (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 43).

²⁸ Dígame, además, que el concepto de adorno atañe a la especificidad estética de la sublimidad. Meramente referir la relación de lo finito a lo infinito equivale a elaborar enunciados teológicos o filosóficos y valerse del lenguaje bajo condición de mero signo. Decir la magnífica totalidad de lo que es (como en el caso de la luz) en cuanto sostenida por el poder creador de Dios y como testigo de su esplendor, es poesía. El adorno es en ésta la persistencia del símbolo.

Lo sublime poético y el destino del arte

La palabra sublime comparece en la loa —que tiene bajo toda evidencia el carácter de la oración y del himno²⁹— como un *tercero* que media entre lo finito y lo infinito. Pero esta mediación no arroja un resultado positivo, sino aquello que Hegel señala a propósito del “lado humano” de la sublimidad: junto al “sentimiento de la propia finitud”, la “insalvable distancia respecto de Dios” (484/277). Si lo que aquí se propone es la (re)construcción dialéctica de lo sublime como su verdad —presentación de la relación de lo finito con lo infinito, impresentable como tal—, y puesto que no hay sublimidad si no es precisamente en la escisión entre “el abstracto ser-para-sí de Dios y la existencia

²⁹ Con todo, hay dos reparos en los que habría que detenerse a propósito de esta relación. Un primero: parece posible hallar en esta noción hegeliana del adorno una resonancia del concepto kantiano de ornamento, una peculiar especie de *Werk* que es *Beiwerk*, teniendo sobre todo en consideración que este último representa en la *Crítica de la facultad de juzgar estética* el límite indecible entre la naturaleza y el arte. Y habría que recordar que entre los ejemplos de obra de arte sublime que cita Kant están las columnas, de las que también había hablado Burke. (Sobre el particular, cf. las complejas consideraciones de Derrida en “Le colossal”, cifradas en torno a un “casi” que a la vez destina y sustrae a la presentación ese tipo de grandeza. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, op. cit., 136 s.). El segundo: Kant no carece de una determinación del estatuto del poema que pudiera ponerse en la proximidad de lo que ahora estamos en trámite de decir sobre Hegel. En particular habría que detenerse en el tema de los “atributos estéticos” de que habla el § 49, a título de “formas que[,] “no constituyen[do] la presentación misma de un concepto dado”, sino como “representaciones laterales (*Nebenvorstellungen*) de la imaginación”, dan, de esta manera asociativa y alusiva, expresión a un concepto que, “como idea de la razón, no puede ser presentado adecuadamente” (B 195).

concreta del mundo” (481/275),³⁰ la *relación* misma que la palabra sublime establece por obra de su mediación no consiste más que en la inmediatez del *abismo* entre ambos: lo que equivale a decir que la palabra produce (*es tal palabra en cuanto produce*) ese abismo.

Luego, el significar poético de la sublimidad no consiste en referir la relación entre Dios y mundo, absoluto y fenomenalidad, sino en *decirla*, esto es, en *proferirla*, llevarla adelante, ponerla (pero como abismo) en el lugar del cual la palabra —ese tercero— se retira con el cumplimiento y en el tiempo de ese mismo acto. Y se retira necesariamente la palabra poética, se sustrae, porque, bajo el interdicto, jamás puede postularse “del lado de Dios”, no puede arrogarse el poder absoluto y la propiedad del nombre: lo que ella dice no es creación de lo dicho, “mandato de existencia”, sino pro-nombre que realza lo dicho y lo remite a la fuente de todo nombrar: el Tú que la alabanza, la apóstrofe, el himno interpelan.

Pero nada de esto es posible sin un peculiar poder de palabra poética como tal, que ciertamente no es un poder tético ni representativo, sino su capacidad de sustraerse en el acto mismo de significar lo que dice. Precisamente en esa sustracción, en la que la palabra, criatura sensible, se ofrenda sacrificialmente como vicaria del mundo finito, puede ocurrir la “superación y desvanecimiento” de lo par-

³⁰ Hegel no habla de “himno”, aunque la operación poética fundamental de la loa remite directamente a *hymneîn*, el verbo griego para “alabar, elogiar”. En este contexto sería interesante confrontar la concepción implícita del himno que contienen estos pasajes con, por una parte, la validación platónica del himno y el encenio como actos poéticos compatibles con la ley del *lógos*, y, por otra, la reformulación del principio poético en Hölderlin, vinculada estrechamente a una comprensión de lo hímnico.

ticular empírico que exige el principio de la sublimidad. La mediación que la palabra poética cumple en la sublimidad no es, en consecuencia, una mediación dialéctica o, si lo es, no lo es sin resto: sin el resto (huella, humo, ceniza) de la palabra sacrificada como nombre nunca propio de lo finito. Para que la “manifestación fenoménica se muestr[e] superior (*erhaben*) al fenómeno, a la realidad”, como dice Hegel en el pasaje de las *Lecciones de filosofía de la religión* que citamos antes, se requiere del *medio* de la palabra, para que la realidad fenoménica sea “puesta a la vez en cuanto negada”, se requiere que algo escape al régimen de la posición para realizar en su cuerpo la negación. La palabra poética vincula cielo y tierra en virtud de su suplementariedad, de su pura función limítrofe. Pero esto ya no pertenece a la temática concepción que Hegel tuvo de la poesía, sino sólo al atisbo de una nueva determinación de la palabra que asoma entre las líneas del análisis hegeliano de la sublimidad.

Para éste, en efecto, la poesía no tiene como su verdadero material al lenguaje propiamente dicho, sino la intuición interior, la *fantasía* (*Phantasie*), que en ella se despliega con toda libertad, y que constituye el fundamento esencial de toda manifestación artística. Esta libertad —que no es otra que la del poder del espíritu para servirse de toda exterioridad como medio de expresión de sus contenidos— funda para la poesía su universalidad, en la medida misma en que lo que le corresponde en propiedad es la plasmación de todo lo representable.³¹ La poesía, como “totalidad” del arte,³² expresa a la vez, del modo más alto y completo, y

³¹ De Man apunta que esa suerte de partición en virtud de la cual Hegel habla de un “lado de Dios” y un “lado del hombre” no tiene cabida en la perspectiva de la sublimidad monoteísta. Paul de Man, “Lo sublime en Hegel”, op. cit., 163.

³² III 228/698.

todavía dentro del círculo del arte, la verdad de éste, que no consiste en otra cosa que en el cumplimiento de la tendencia esencial del espíritu a la interiorización, en virtud de la cual éste retorna, enriquecido, a su esfera propia, la idealidad. Que la idealización sea el movimiento propio que alcanza su plenitud en la poesía es lo que hace de ésta, a la vez, el arte más espiritual y la frontera en que el espíritu reconoce la necesidad de traspasar el círculo del arte para avanzar hacia formas superiores de su realización. Y si esta idealización tiene su base primaria en la potencia general del lenguaje, no hay en todo caso una especificidad propiamente poética que le sea atribuida a éste; la libertad con la que ella se vincula sólo puede ser buscada en el ejercicio interior de la fantasía.

La cuestión crucial que las *Lecciones sobre la estética* legan a la posteridad, a la nuestra, la cuestión del destino del arte (y de su fin, su muerte), adquiere aquí perfiles peculiares, que quizá puedan hallarse esparcidos en toda la obra, pero —quizá, también— nunca de manera tan nítida como ocurre en el análisis de la sublimidad. ¿Será excesivo sostener que estos perfiles dibujan un temblor que recorre la estética hegeliana y que la libra y la expone, desde dentro de ella misma, a la crítica de sus propias tesis esenciales? Ya hemos intentado sugerirlo de varios modos y en enclaves diversos, vinculados todos a la situación peculiar —y, tal como creemos verlo, verdaderamente única— de lo sublime en la estructura y en el relato de las *Lecciones*. Una prueba concluyente demandaría, sin duda, argumentos extensos y prolijos. Pero al menos un síntoma de todo ello podría verse, acaso, en la oscilación que se anuncia, en el examen de lo sublime, entre el concepto de una palabra poética determinable a partir de la teoría dialéctica del lenguaje, y cuya fuerza esencial tiene ser referida a la potencia universalizadora de la representación interna, y una pala-

bra cuya operación y eficacia estribarían, precisamente, en la producción de un residuo que la dialéctica, si puede, acaso, reconocer —y reconocer de esa manera absolutamente paradójica que consiste en poder sospechar que ella misma se desata a partir de su insistencia—, no puede, en todo caso, administrar. En el núcleo de la sublimidad habría, pues, hemos dicho, algo no dialectizable. ¿Y no podrá pensarse que la insistencia de este residuo permitiría explicar la tenacidad de lo sublime en el arte y lo que podríamos llamar en general la sublimidad del arte como tal? ¿Más aun, que desde ella podría darse cuenta de la tenacidad del arte mismo en la época del fin del arte? El arte tras el fin del arte trabajaría precisamente este resto no dialectizable y, si podemos decirlo así, esta inmediatez de la mediación.

Sublimidad y belleza

Una última consideración general puede contribuir a reforzar en parte las conclusiones a que hemos llegado.

En el cuadro estructural de la estética hegeliana la belleza tiene el rango supremo de hiper-categoría. El gran logro sistemático de Hegel ha sido, en este punto, incorporar todas las nociones que articulan el dominio estético como otros tantos momentos del desarrollo de la belleza, es decir, de la Idea sensiblemente expresada. Lo sublime está integrado a esta pauta en esos mismos términos: es una fase, a la vez conceptual e histórica, de la realización de lo bello.³³ Con este diseño se distancia Hegel doblemente del tratamiento que dedican a estas dos categorías las grandes indagaciones estéticas del siglo anterior: por una parte, rechaza la oposición extrínseca de lo bello y lo sublime, por otra, concibe a ambos como determinaciones objetivas, no como meros sentimientos del sujeto.

³³ Cf. III 224/696.

Sin embargo, la inclusión de lo sublime como momento de la belleza no está exenta de dificultades. En la fundamentación del “arte de la sublimidad” Hegel estipula taxativamente que lo sublime y lo bello no deben ser confundidos: “Por supuesto, ha de distinguirse entre belleza del ideal y sublimidad” (479/274). La razón de esta diferencia estriba, como se dice allí mismo, en que el ideal es la total compenetración de interioridad y exterioridad que aparece como tal, mientras que en la sublimidad la existencia externa es rebajada con relación a la sustancia una y puesta a su servicio. En lo que toca a esta razón, que está en el meollo de la teoría estética de Hegel, la concepción que éste propone tiene su clave en el principio de la *adecuación*, como ya señalamos anteriormente: la idea de lo bello se define precisamente por la adecuación del contenido espiritual y la forma sensible, en la cual se cumple la *verdad* de la manifestación artística. Tal adecuación ciertamente no es emparejamiento abstracto, sino vívida concreción en la figura, tal como lo sugiere el tema de la “compenetración” (*Durchdringung*). La figura, la *Gestalt* así concebida, es la realización artística de la verdad. En lo sublime se trata, en cambio, de la *inadecuación* de la forma al contenido, de acuerdo a la cual, según hemos visto, la exterioridad de lo fenoménico tiene que ser sacrificada en pro de la gloria de lo uno sustantivo. La diferencia (*Unterschied*) de lo bello y lo sublime —y ésta es, insistimos, la pretensión esencial de Hegel— no ha de concebirse como mera oposición entre polos independientes, sino como una articulación dialéctica de acuerdo a la cual lo sublime no es otra cosa que el estadio preparatorio de la belleza.

Pero ¿puede concederse sin más esta pretensión? ¿No hay quizá en la distinción que Hegel reclama con énfasis algo que recuerda la autonomía que algunos de los más notables teóricos del siglo XVIII (Burke, Kant, Schiller)

quisieron garantizarle a lo sublime? Si lo que hemos propuesto previamente tiene validez, entonces habría que reconocer en lo sublime cierta resistencia a su subsunción en la historia de la belleza y la posibilidad de una distinta relación con ésta. Al fin y al cabo —y valga esto como una última seña—, lo que podríamos llamar el espíritu de sublimidad, tal como lo explica Hegel, tiene una mirada aguda para todo lo bello del mundo (“todo su esplendor, pompa y gloria”), pero no está dispuesto a conferirle estabilidad y plenitud —tal será la vocación de lo clásico—, sino sólo bajo la condición de “un accidente servil y una apariencia pasajera” en comparación con la divinidad (cf. 469/269). Para ese espíritu, la belleza lleva el sello esencial de la caducidad, que una tradición anti-clásica, de larga procedencia, ha premeditado insistentemente.³⁴

³⁴ En la formulación de Szondi: “Al acometer la comprensión de lo bello mismo y entenderlo como la apariencia sensible de la idea y forma sensible, que es dialéctica en tanto no es una unidad dada e independiente, sino una unidad que acontece, que nace de la antítesis de sus momentos, Hegel tiene la posibilidad de dejar de tomar el concepto de lo sublime como un concepto contrario, exterior al concepto de lo bello, sino introducirlo en la oposición interior de lo bello, definirlo como su negatividad. La inadecuación, que ya comprobaba Kant entre lo sublime y su forma sensible, se convierte en Hegel en un estadio en la evolución en lo bello, un estadio en que lo bello todavía no coincide con su concepto. Y puesto que el concepto de lo bello se concreta según Hegel en la historia de lo bello, lo sublime a aparece como un periodo histórico, a saber, como preparación de la época clásica. Aquella separación de significado y contenido que da la estructura de lo simbólico, aparece ahora sólo como el lado exterior de esa inadecuación que caracteriza a lo sublime. Y la historia del arte simbólico, que Hegel sigue desde los hindúes hasta el judaísmo pasando por los egipcios y persas, se muestra ahora como historia de lo sublime, significando historia, a su vez, historia del surgimiento.” Peter Szondi, “La teoría hegeliana de la poesía”, en *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor, 1992, 218.