



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El concepto de música en G.W.F. Hegel

Acercamiento a la figura del compositor Ludwig van Beethoven

Tesis para optar por el grado de Maestra en Estética y Arte presenta

Lic. Claudia Virginia López Machorro

Tutor principal: Dr. Fernando Huesca Ramón

Comité tutor:

Dra. Zaida Olvera Granados

Dr. Víctor Gerardo Rivas

México, Puebla

Junio 2020

A mis padres por su amor y apoyo incondicional

Agradecimientos

Este trabajo es el resultado de un sin número de enseñanzas que me han dejado personas que me rodean. En primer lugar, quiero agradecer a mi asesor el Dr. Fernando Huesca Ramón por su invaluable ayuda y asesoría a lo largo de la elaboración del presente trabajo, así como durante sus clases. Gracias a él me he acercado a un autor complejo, pero que, sin duda, me ha ayudado comprender el mundo, y a mí misma, de una manera diferente. Enseguida, quiero agradecer a la universidad por abrirme, una vez más, las puertas y permitirme continuar mi desarrollo intelectual en sus aulas. De igual manera, agradezco al cuerpo académico de la Maestría en Estética y Arte, así como a la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

De manera personal, agradezco a mis compañeros y amigos de la maestría pues de manera directa e indirecta me permitieron desarrollarme en el posgrado. En especial agradezco a Mariana Romero Bello por su amistad y opinión siempre sincera.

Agradezco, también, a mis padres y mis hermanas por su amor y apoyo en todo momento, este trabajo, así como toda mi formación, no sería posible sin la hermosa familia en la que crecí. Por último, quiero agradecer a la persona que me ha acompañado durante estos años como amigo, confidente y pareja, Adolfo Cano Espinoza, gracias por cada día a mi lado.

Índice	
Introducción.....	5
Primera parte	
1.- Consideraciones de la lógica.....	16
2.- La filosofía de la naturaleza.....	28
3.- La filosofía del espíritu.....	30
3.1.- Espíritu subjetivo.....	33
3.2.- Espíritu objetivo.....	36
3.3.- Espíritu absoluto.....	43
4.- La estética	48
4.1.- La idea de lo bello.....	56
4.2.- El desarrollo de la historia	59
4.3.- Formas del arte	64
Segunda parte	
1.- Sistema de las artes particulares	106
2.- La música	108
2.1.- Elementos compositivos de la música.....	112
2.2.- Sinfonía.....	136
2.3.- Beethoven	143
2.4.- Sinfonía Heroica.....	148
Anexos... ..	162
Bibliografía.....	166

Introducción

La estructura de la tesis obedece a dos partes, en la primera de ellas se establecen características generales del sistema hegeliano. En el primer capítulo se abordan algunas consideraciones de la lógica las cuales me sirven de base para el futuro desarrollo del resto de la tesis. El segundo y tercer capítulo abordan la filosofía de la naturaleza y la filosofía del espíritu respectivamente. Esta última se subdivide en tres apartados, a saber, espíritu subjetivo, objetivo y absoluto. Desprendiéndose de este último apartado establezco las características generales de la estética hegeliana. Así mismo, abordo características generales del desarrollo de la historia a la par de las tres formas del arte (simbólica, clásica y romántica).

La segunda parte de la tesis comienza con una introducción del sistema de las artes singulares. Posteriormente me centro en el desarrollo de la concepción hegeliana de la música y establezco una relación de los elementos generales que propone el autor con los elementos técnicos que a la fecha se consideran como componentes del fenómeno musical. Así mismo, señalo tipos de composiciones y elementos técnicos que permiten diferenciarlos. Seguido de este apartado desarrollo el modo de comprensión de la sinfonía en el siglo XIX. Finalmente aborda la figura del compositor Beethoven, en la cual intento mostrar la unión de los elementos tanto técnicos como estéticos desarrollados a lo largo del texto.

En el apartado de la lógica comienzo señalando que la pretensión de Hegel es reconstruir la realidad, entendiendo a esta como pensamiento. De tal manera que hay un rechazo por la comprensión de realidad como suma de sustancias. En lugar de ello Hegel entiende a la realidad como un conjunto de relaciones, de ello resulta que las cosas son en tanto tiene una relación con otras. Las cosas son en tanto se oponen a aquello que no son. Este sistema de relaciones se denominará dialéctica. Entendemos a este como la estructura de lo real. Se trata de una estructura orgánica en donde las partes no preexisten al todo, sino que son producidas por este, de tal manera que se trata de un proceso de autodiferenciación que se da en su propio desarrollo.

La verdad de la realidad entendida de esta manera es la automanifestación, es decir, la capacidad de mostrarse a sí misma, es precisamente esto lo que Hegel entiende por espíritu.

El espíritu es libre pues tiene la capacidad de autodiferenciarse y, en ese sentido, de autoconformarse. Hasta este punto se desarrolla en la tesis la concepción de la realidad hegeliana, la cual se entiende, en un primer momento, desde la Idea, es decir, desde el pensamiento sistemático de la totalidad de las cosas.

Ahora bien, Hegel desarrolla su pensamiento a través de un sistema, de tal manera que se refiere a lo real desde tres esferas: lo lógico, lo natural y lo espiritual. En la lógica Hegel aborda el estudio de la Idea en y para sí; en la filosofía de la naturaleza, se ocupa de la Idea en tanto su ser otro y; por último, en la filosofía del espíritu aborda a la Idea en el retorno a sí misma.

En la primera parte, la lógica, nos interesa resaltar que la verdad de algo se establece a través de su oposición, y que, a partir de la unidad de ambas surge el devenir. Es por ello que para Hegel la negatividad es lo que permite la manifestación y también el desarrollo de lo real, a partir de ella surge la actividad y el movimiento. Así mismo, señalamos, siguiendo a Carpio Adolfo, que la Idea se entiende como el sistema completo de todas las determinaciones posibles, pero sólo en tanto posibles, es decir, es el esqueleto o armazón de cualquier realidad posible.

En el apartado de la filosofía de la naturaleza abordamos la diferenciación que realiza la Idea de sí misma, es decir, su hacerse otro. De tal manera que surge, a través de su objetivación, como ser-fuera-de-sí, la naturaleza. Lo característico de la naturaleza es su falta de consciencia, de tal manera que podemos ver ya en el propio desarrollo del sistema la estructura que hemos revisado con anterioridad, es decir, la dialéctica. Hay pues una oposición entre el plano del pensamiento y el plano que ha sido llamado naturaleza. Este último, es dividido por Hegel en tres secciones: la mecánica, la física y la organología. El modo en como estos momentos se desarrollan es de tipo dialéctico, la organología resulta ser la síntesis de la mecánica y la física.

Hasta este punto se ha abordado lo real en el plano del pensamiento y en el plano de lo natural, toca pues el turno de un tercer momento, que debemos entender, como síntesis de los dos anteriores. La filosofía del espíritu comprende la superación de la Lógica y la Filosofía de la naturaleza. En ella se aborda el retorno de la Idea hacia sí misma, este retorno se da a través de hombre debido a que éste es capaz de conocerse a sí mismo, en este sentido,

el hombre es caracterizado según su espiritualidad, es decir, según su capacidad de retorno a sí mismo. El desarrollo del espíritu se divide en tres: espíritu subjetivo, objetivo y absoluto. Siguiendo a Raúl Gabás, señalamos que Hegel llama espíritu subjetivo a la consciencia de sí; espíritu objetivo a lo que el hombre ha acuñado pero que existe como distinto de la consciencia subjetiva y, por último; espíritu absoluto a la actividad de la idea que tiende a unificar ambos aspectos en una totalidad viva.

El presente trabajo se centra en el último de estos tres momentos, es decir, en la filosofía del espíritu, pues en ella se aborda el arte. En el espíritu subjetivo el espíritu se vuelve a sí mismo, en el espíritu objetivo el espíritu crea un mundo humano objetivo, finalmente, en el espíritu absoluto hay un retorno del espíritu hacia sí mismo. Este retorno es entendido por Hegel como el momento de la reconciliación, en donde el espíritu se tiene a sí mismo como objeto. El desarrollo del espíritu absoluto se da en tres momentos, a saber, arte, religión y filosofía. El contenido de estos momentos es el Absoluto, lo que los diferencia es el modo de manifestación de esto.

El arte es manifestación del espíritu de manera inmediata y sensible, es decir, en un espacio y tiempo determinado. En la religión el modo de manifestación es la representación, en ella aún se presenta la dualidad entre lo finito y lo infinito, pues se distingue entre el hombre y Dios. Para la superación de dicha dualidad es necesaria la razón. En la filosofía se alcanza el momento en donde la Idea se piensa a sí misma, de tal manera que se reconoce como sujeto y objeto. Estos tres momentos del espíritu absoluto ocurren a la par de procesos históricos, de tal manera que el orden de los sistemas filosóficos es el orden del desarrollo de la Idea. Hegel entiende entonces la historia de la filosofía como un proceso dialéctico progresivo a través del cual la Idea alcanza de manera paulatina el conocimiento de sí.

En la siguiente parte del texto se aborda de manera general el contenido de la estética hegeliana. Se señala el tratamiento de la Idea en tanto su manifestación sensible. Este tema se desarrolló de manera paralela a la estructura en la que se desarrollan sus Lecciones sobre estética, de tal manera que nos ocupamos en un primer momento de las consideraciones filosóficas del arte, en particular de cómo la idea de lo bello, a través de múltiples diferencias, se realiza de manera efectiva. Estas diferentes maneras dan como resultado las tres formas del arte, a saber, la simbólica, la clásica y la romántica.

En este apartado nos ocupamos de tres caracterizaciones que Hegel toma en cuenta a la hora de abordar el arte. La primera de ellas es que el arte se entiende como una actividad humana, la segunda, es que el arte está hecho para el hombre y, por último, la finalidad del arte. En este apartado nos interesa resaltar que el arte es una actividad humana a través de la cual el hombre se hace consciente de sí, esto mediante una suerte de duplicación de forma práctica. Dicha duplicación no sólo se da en el arte, sino que es un momento de la figura especulativa hegeliana, es decir, el desarrollo dialéctico. La duplicación que se realiza en el arte es un movimiento interno del espíritu del hombre el cual permite el autoconocimiento. Lo interesante de esta postura es que el arte, en tanto nos permite tener consciencia de nosotros mismos, nos permite de igual manera autoconformación, es decir, libertad. En este sentido, el arte es una forma de reconocernos libres, pero también de demandar el reconocimiento de otro. Así, una de las funciones del arte es el reconocimiento, el cual, es hasta la fecha, principio necesario para la validación de derechos y obligaciones en la sociedad.

Ahora bien, la obra de arte es estudiada por Hegel desde un marco general, a saber, la composición de la obra a partir de dos elementos, por un lado, el contenido y, por el otro, la forma. El modo en como estos componentes se articulan da como resultado las tres formas de arte. En el trabajo se desarrollan las características históricas que acompañan a cada forma de arte, tratando de explicar por qué esa forma de arte obedece a ese contexto histórico, así como también las características que tienen cada una de ellas.

Debido a nuestro propósito en el trabajo nos interesa de manera particular la forma de arte romántica. En ella el espíritu desarrolla la consciencia de que sólo puede encontrar su ser-ahí en un mundo espiritual, es decir, en la interioridad. La forma romántica se constituye a partir de la consciencia de una forma superior a la cual el arte, en tanto forma sensible, no se encuentra en condiciones de representar. El espíritu sabe que su verdad no consiste en objetivarse, sino que debe retirarse de lo externo y dar paso a la interioridad. Por esta razón en esta forma de arte el contenido es la interioridad, el sentimiento y ánimo del hombre.

Hay tres tipos de contenido del arte romántico. La primera de ellas se da en lo absoluto mismo, en ella la figura del hombre se presenta de tal forma que contiene lo divino. Este contenido es representado a través de la vida de Cristo. La segunda forma se refiere al dolor

infinito, el cual surge a partir de la oposición entre lo natural y lo espiritual del hombre, es decir, su lado finito y su lado infinito. En este contenido aparecen temas como el dolor, la muerte y la corporeidad. Por último, en la tercera forma tenemos al hombre entendido por sí mismo, es decir, como humano. En este sentido el contenido comprende fines espirituales, intereses mundanos, pasiones, conflictos, sufrimientos, alegrías, esperanzas y satisfacciones.

El desarrollo del arte romántico comienza a la par del desarrollo del cristianismo y del mundo germánico. Este último tiene tres momentos de desarrollo, el primero de ellos está marcado por la incursión de los países germanos al cristianismo. El segundo periodo se caracteriza por la separación entre la Iglesia y el estado. Por último, el tercer periodo se caracteriza por una consciencia de sí mismo la cual se refleja en el desarrollo del movimiento de Reforma. Hegel sostiene que el principio de dicho movimiento es la doctrina de la libertad, pues se trata de reconocer a Dios como algo real, presente pero no sensible. Con esto último se eliminan los elementos exteriores del proceso de reconciliación, de tal manera que esta pasa de un proceso meramente material (consumir la hostia) a un proceso espiritual e interior, en donde la conciencia se manifiesta en la reflexión particular. Al eliminar la necesidad de relaciones exteriores que soporten la reconciliación desaparecen las relaciones de poder en las cuales se estructura la iglesia católica. Ello tiene como resultado que la autoridad de la iglesia sea reemplazada por la Biblia y el testimonio del espíritu humano. La reforma permite la reconciliación entre el hombre y Dios, en este sentido, comprende que el desarrollo objetivo no es distinto del desarrollo divino.

La segunda parte de la tesis explica de manera somera el sistema de las artes particulares. Nos centramos posteriormente en la música. Ésta tiene como elemento principal lo interno propiamente dicho, el sentimiento para sí, carente de figura, se expresa a través de una exteriorización que desaparece y se supera a sí misma rápidamente. La música y la poesía resultan ser las artes románticas por excelencia pues su contenido es la subjetividad ideal.

Los elementos generales de la música son: el sonido, el tiempo y la subjetividad interior. El primero de ellos se entiende como la negación determinada de la solidez material. El tiempo es la negación determinada del espacio. Por último, la subjetividad interior es la negación determinada de lo objetivo y externo. Ahora bien, estos elementos planteados por

Hegel se empatan con los tres elementos técnicos que, hasta la fecha, conforman los estudios de la música, a saber, armonía, ritmo y melodía respectivamente.

En cuanto al contenido y la forma diremos que el material del cual parte la composición musical es el sonido, este depende de la audición y de la temporalidad, de tal manera que el material de la música es la forma abstracta de la subjetividad, es decir, la temporalidad sonora. El contenido, como se ha mencionado anteriormente, es el sentimiento, por ello el sujeto es también el objeto. La música permite configurar la estructura interna de la subjetividad de tal manera que aporta cierta plasticidad temporal al alma. En la música no hay una distinción entre el oyente y el objeto porque la intuición que participa en la recepción y configuración de la música es aquella en la que la externalización no produce un objeto persistente en el espacio, sino que desarrolla una comunicación que depende de la subjetividad interna.

En siguiente apartado *Elementos compositivos de la música* describo nociones básicas del ritmo, la melodía y la armonía. En el primero de ellos se señalan consideraciones respecto del tiempo en oposición al espacio. Este último se caracteriza por la delimitación permanente de sus unidades, se entiende desde el “lado a lado”, mientras que el tiempo se entiende desde el “ahora” y la sucesión de estas unidades las cuales, sin embargo, no se mantienen de un modo firme como en el caso de las unidades de espaciales. La unidad temporal es más bien la continuidad que se describe como duración. En el tiempo se cancela la yuxtaposición indiferente de lo espacial, de tal manera que se concentra la continuidad en un punto temporal, a saber, el ahora. Este punto temporal se evidencia, a su vez, como negación de sí, pues se sucede de manera inmediata por otro *ahora*, de tal manera que este se desarrolla según su actividad negativa.

Esta duración indiferenciada es transformada en la música, pues esta ordena su fluencia según ciertas reglas, así, a través del tratamiento artístico, se alcanza lo que se conoce como medida del tiempo. Esta medida no es sino reflejo del sí simple, que busca la exteriorización de su interioridad. Pues el yo no subsiste de manera indeterminada en una duración inconsciente, sino que se desarrolla según cierto recogimiento y retorno de sí. “Doble la superación de sí, por la que deviene objeto, en el ser-para-sí, y sólo por esta referencia a sí es sentimiento de sí, autoconsciencia”²⁵⁵ Así, frente al vacío progresar del tiempo se encuentra

el sí, lo-que-es-consigo-mismo, que, en su recogimiento, interrumpe la sucesión temporal indetermina para dar lugar a una determinación a través de la cual se reencuentra. A partir de esto último explico la forma de determinación temporal que acontece en el arte, a saber, el uso del compás y las diferentes figuras rítmicas. A partir de esta diferenciación se establece el ritmo musical.

Pasamos ahora a la explicación de la armonía. En este apartado lo que se explica es el sonido entendido como un conjunto de vibraciones que son el producto de tres grandes grupos instrumentales, a saber, las cuerdas, los vientos y las percusiones. Se explica cómo se construyó el sistema tonal occidental a partir de las nociones de tono y escala. Posteriormente explico lo que es un acorde y sus diferentes clases. Todo esto para comprender cuál es la base de las llamadas formas musicales.

El tercer y último elemento a tratar es la melodía, la cual entendemos como un conjunto de sonidos que se suceden unos a otros. A diferencia de la armonía la melodía tiene una estructura horizontal, mientras que aquella tiene una estructura vertical. Esta se relaciona con la subjetividad interior y es la forma de mayor manifestación del aspecto poético de la música. Esta resulta ser la síntesis de los dos elementos anteriores, pues se compone de la determinidad que otorgan las leyes de la armonía y de la distribución temporal de sus elementos. En ella se distingue con mayor claridad la libertad de la fantasía del artista. esta es la razón por la que en la melodía se une la necesidad y la libertad.

Lo que se trata de mostrar a lo largo de estos apartados es la estructura dialéctica del fenómeno musical. Dicha estructura no obedece sólo a la forma más general, sino que se encuentra presente en cada uno de los elementos de la música. Una de las formas musicales en las que se aprecia mejor dicho desarrollo es la sinfonía. Por lo que en el apartado siguiente se realiza una descripción de su forma y cómo se entendió y desarrollo esta forma musical.

A lo largo del apartado denominado “Sinfonía” hablo de los tres representantes clásicos, entendiendo este periodo desde la división de la historia de la música contemporánea, de la forma sinfonía, me refiero a Haydn, Mozart y Beethoven. La aportación más importante de los dos primeros tiene que ver con la ampliación del espectro emotivo de la sinfonía, la intensidad emotiva de sus obras se vio influenciada por el movimiento

denominado *Strum und Drang*. La principal característica de este movimiento es el libre juego de las emociones y la imaginación.

Beethoven transformó totalmente la sinfonía, su primera sinfonía aún se encuentra cercana al estilo de Haydn, pero la segunda es completamente original. La evolución de la sinfonía como género en manos de Beethoven se desarrolló a lo largo de todos sus trabajos, de tal manera que la aparición de una nueva sinfonía dejaba ver ya un nuevo elemento o bien, la transformación de uno de ellos. Este desarrollo culminó con la Novena Sinfonía, en donde se combina la sinfonía con la cantata revolucionaria francesa.

Entre los principales temas del movimiento del *Strum und Drang* se encuentra la naturaleza, lo religioso, la nación o la patria y conflictos militares e identidades políticas. Estos temas se vieron señalados a modo de programa, es decir, a través del desarrollo de un texto en donde se especificaba cuál era el tema, esta especificación también podía encontrarse en el título de la obra. Para señalar esta unidad entre contenido y forma se utilizaba el término de lo “característico”. Al respecto Hegel señala que:

Si preguntamos qué es lo característico, de ello forma parte, *en primer lugar*, un *contenido*, como, p.ej., determinado sentimiento, situación, acontecimiento, acción e individuo; *en segundo lugar*, el modo y manera en que el contenido es llevado a representación. A esta clase de representación se refiere la ley artística de lo característico en cuanto exige que todo lo particular en el modo de expresión sirva a la especificación determinada de su contenido y sea un eslabón en la expresión del mismo. La determinación abstracta de lo característico afecta por consiguiente a la conformidad a fin con que lo particular de la figura artística realza efectivamente el contenido que debe representar.¹

En este sentido lo que establece es la concordancia entre el contenido y la forma en la obra de arte, además, esto nos permite señalar que la obra de arte tiene un significado interior, mismo que debe ser expresado.

Utilizando un término acuñado por Dahlhaus para la comprensión de la obra wagneriana, podemos señalar que había un tipo de escucha asociativa que no es sino la tendencia a relacionar temas narrativos con sonidos o con palabras. El desarrollo de lo

¹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.18

característico permitió en la música pasar de lo meramente melódico al desarrollo de un carácter pleno. Si las temáticas del romanticismo comprendían ya el dolor, lo infinito, el terror, etc., no era posible mantener un carácter meramente melódico. De tal manera que lo sublime, al ser el componente por excelencia romántico, se desarrolló a través de la dramatización de los componentes musicales. Entre las caracterizaciones que encontramos entre 1750 y 1815 tenemos: pastorales, militares, tormentas, nacionales o regionales y cacerías.

Estos escenarios permiten, a su vez, la inserción de otro tipo de temas que se refieren a las emociones humanas, con lo cual se complejiza el modo de desarrollo de dichas temáticas, por ejemplo, se puede pensar en la vida interior de un personaje respecto a un acontecimiento político, de tal manera que se resalta la interioridad y no el aspecto general de uno de estos escenarios. Así, por ejemplo, una sinfonía caracterizada como heroica puede expresar el desarrollo de una batalla en donde la visión pertenece al vencedor, pero puede también expresar un enfoque individual que denote el dolor o la pérdida que conlleva un proceso bélico. El desarrollo de estas identidades se ve involucrado en las preocupaciones sociales y políticas de un entorno inmerso en un cambio político radical como lo fue la Revolución Francesa.

En el apartado siguiente describo el desarrollo musical del compositor de Bonn, tratando de enfatizar los diferentes periodos de su vida que marcan de manera paralela sus diferentes estilos. Realizo una breve descripción de sus nueve sinfonías y me centro en la denominada época heroica en la cual escribe la sinfonía que utilizo de ejemplo en el trabajo, a saber, la Sinfonía Heroica.

Esta obra es una de las obras más importantes del segundo periodo de composición y marcó un antes y un después en cuanto a la estructura formal de la sinfonía pues no existían precedentes en cuanto a energía rítmica, alcance de sus procedimientos y desarrollo en la construcción de momentos prolongados de clímax poderosísimo. Está dirigida por una temática socio-política que se gestaba en la Francia de aquella época, en esta era frecuente la conmemoración de los grandes hombres de la historia y, en este caso, de la Revolución.

Beethoven vivió y saludó con agrado la revolución francesa, pues consideraba como propios los ideales de esta revolución, mismo que, en un primer momento consideró podría

encarnar Napoleón Bonaparte. Sin embargo, en mayo de 1804 éste se declara Emperador, lo cual causa la decepción del compositor respecto de esta figura política. Esta decepción es la causa del cambio del nombre a *Sinfonía Eroica, pensada para festejar el recuerdo de un gran hombre*, el nombre hace referencia a un prototipo de hombre que llevará a realización los ideales de libertad, igualdad y fraternidad.

La autoproclamación de Napoleón como emperador provocó que Beethoven lo dejase de considerar entre los grandes hombres o genios de la historia pues “(...) no sólo en relación con los artistas sino así mismo para los grandes estrategas y reyes”² se utiliza el termino genio. Lo que esta figura representa es el actuar de un hombre de tal manera que el contenido de este actuar es reconocido por todos los hombres como algo común. Esto común tiene que ver con el principio que señalábamos en la explicación del movimiento de Reforma, a saber, la libertad, en donde se eliminan las múltiples formas de servidumbre y se da valor a la reflexión y la individualidad en conexión con principios universales, tales como los ideales de la revolución francesa.

La intención de la elaboración de sinfonías con carácter militar y político no era sino la de construir un pasado, la narración de un momento histórico para la posteridad. Esta sinfonía se estructura de tal manera que se presenta el tema musical principal (tema del héroe)³³² representando a un personaje (Napoleón), mismo que, a través de su desarrollo, se transforma en la narrativa de un héroe que se supera y se autorrealiza. La construcción de estas historias permite estructurar un pasado común, a través del cual se creará una identidad nacional. Así, la sinfonía es una práctica que en cierto sentido legitimó los hechos que se pensaba debían ser recordados, por lo cual puede ser considerada como un testimonio histórico. Esta era la pretensión de Beethoven al realizar una obra dedicada a Napoleón. Por ello no sólo fue un compositor dotado de un gran talento sino también de una consciencia histórica desarrollada.

En un programa de los años 50's Leonard Bernstein³³⁸ analiza el modo en cómo la Quinta Sinfonía fue realizada por el compositor de Bonn³³⁹. A lo largo del video se intenta mostrar el proceso creativo por el cual atravesó Beethoven para la creación de una de sus obras más reconocidas. A partir de los apuntes que se han conservado de dicha obra,

² G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*; p. 204

Bernstein reconstruye el desarrollo de algunos fragmentos de la obra, de tal manera que el resultado, si bien se basa en los mismos acordes, es completamente diferente. El primer ejercicio de desarrollo es de la exposición del tema, apuntes de un desarrollo previo resultan en una tendencia muy simétrica en donde el motivo principal se repite una y otra vez dando la sensación de inmovilidad. Si lo comparamos con el desarrollo definitivo el ejercicio previo tiende a considerarse como un primer momento mismo que, si bien constituye un sentido, no termina por consolidarse como unidad. Esta unidad es alcanzada en la versión definitiva. El ejercicio que nos muestra Bernstein es un ejercicio muy clarificador en cuanto al ejercicio compositivo. En Beethoven los motivos se desarrollan de tal manera que se comprenden como opuestos y la unidad sólo se alcanza a través de la muestra de ambos momentos, su oposición, su desarrollo y la síntesis de ambos. Este movimiento da como resultado una obra que a medida que se desarrolla construye un sentido, lo cual da como resultado que las obras de Beethoven sean dinámicas.

Por último, explico algunos aspectos de la figura del genio y el talento, según Hegel, aplicados a Beethoven. Considero pues que este compositor encarna la figura de lo que Hegel entendió por artista romántico. Sus obras señalan no sólo un aspecto histórico importante, sino que además son muestra en el ámbito artístico de un desarrollo dialéctico. En particular, la sinfonía no. 3 me parece un ejemplo clave para el desarrollo y comprensión de la música romántica.

PRIMERA PARTE

1.- Consideraciones de la Lógica

Hegel señala en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* que la naturaleza constituye un nivel del ámbito del espíritu, es decir, que en la naturaleza podemos encontrar al espíritu de una manera escondida, “(...)el espíritu tiene a la naturaleza como presuposición suya, de la cual, él es la verdad y, por lo tanto, lo absolutamente primero de ella”.³ Sin embargo, es sólo un primer nivel del desarrollo del mismo, porque éste se encuentra en ella aún de manera inconsciente.

Para comprender esto debemos primeramente distinguir que Hegel pretende reconstruir la realidad, entendiendo esta como pensamiento. Lo cual tiene que ver con el rechazo de la concepción de lo real como el conjunto o suma de sustancias, es decir, como una suma de cosas que se bastan a sí mismas. Si consideramos las cosas como sustancias aquello que no resulte ser una sustancia será sólo un modo de ser, un agregado a esta, de tal manera que se establece una serie de relaciones que resultan solamente externas, es decir, que no modifican de manera íntima a la sustancia.

Hume puso en duda la creencia de la existencia de dichas sustancias debido a que consideraba que

(...) tal idea carece de real fundamento extramental, dado que no tenemos impresión alguna de sustancia entendida como realidad en sí distinta de nuestras percepciones: <<La idea de sustancia, como la de modo, no es sino una colección de ideas simples unidas por la imaginación y que poseen un nombre particular asignado a ellas, por el cual somos capaces de recordar, a nosotros o a otros, esa colección.⁴

Por su parte Kant señaló a la sustancia como una categoría, es decir, una ley de enlace de nuestras representaciones, aunque, a diferencia de Hume, Kant admite la existencia del noúmeno el cual es vedado para nuestro conocimiento. De ahí que para Kant el conocimiento lo fuese sólo del fenómeno, es decir, de lo que se nos aparece. Retomando estas posturas Hegel agrega una complicación más en cuanto a la concepción de la sustancia, considerando que el conocimiento se convertiría en algo relativo, es decir, si aceptamos junto con Kant la

³ G.W.F. Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 671

⁴ Martínez, Jose, A.; *Hume*, p.35

existencia del noumèno, como algo en sí pero inaccesible entonces nuestro conocimiento sería, de cierta manera, ilusorio. Esta dificultad lleva a Hegel a rechazar la existencia de la sustancia, de tal manera que en un movimiento inverso Hegel intentará plantear la realidad no como un conjunto de sustancias sino más bien como un conjunto de relaciones:

(...)la subrepción consiste en tomar por objetivo lo que es meramente subjetivo o sea: una función del pensar, no debida según Kant a una falta humana y, por ende, remediable en principio, sino a una ilusión de la razón misma, que seguirá actuando a pesar de la propia autocrítica de la razón (esa autocrítica que, en Hegel, constituye la Doctrina de la Esencia). La ilusión se debe a que la razón (el lado subjetivo) quiere llegar a ser lo que ella, esencialmente, de siempre era, es decir: puro ser (el lado objetivo). Ella, que consiste en ser negativa referencia a sí, puro movimiento, quisiera concentrarse en un punto-ahora, sin antes ni después.⁵

Ahora bien, si consideramos a la realidad como un conjunto de relaciones pasamos del “ser-en-sí” al “ser-en-relación-con”, de tal manera que de ello resulta que las cosas son en tanto tienen relación con otras y la sustancia es:

(...) en el fondo una noción inteligible y absurda. Es el *caput mortuum* de la abstracción y nada más. Lejos pues de que las relaciones que las cosas mantienen con el espíritu que las piensa [y con las otras cosas en general] les sean accidentales y exteriores, son más bien lo que, en su conjunto sistemático, constituyen la verdadera naturaleza de las cosas.⁶

Para Hegel, lo aislado es contradictorio y se anula a sí mismo, sólo cobra sentido en tanto se encuentra en relación con otros. Podemos afirmar entonces que algo es en tanto se opone a aquello que no es:

Ahora no tenemos sino una relación cuantitativa entre el uno y los muchos, cada uno de ellos determinado como unidad sólo por no ser lo otros. Así pues, puros cuantos, que sólo cabe ordenar midiéndolos por la unidad de autodeterminación: paso a las relaciones de medida, las cuales repiten intensivamente la transición entre lo finito y lo infinito, hasta llegar a lo carente de medida (das Masslose), que acoge en su indistinción todas las distinciones. Más allá de toda posible determinidad, la indistinción se revela a sí misma como la esencia de todas las determinidades por ella negadas. El supuesto orden categorial estático se viene abajo: cada determinidad tiene su verdad en su opuesta, y en ella queda asumida.⁷

⁵ Duque, Félix; *El reino de las sombras aspectos nocturnos de la lógica hegeliana*, p.150

⁶ P., Carpio, Adolfo; *Principios de filosofía, una introducción a su problemática*, p.285

⁷ Duque, Félix; *El reino de las sombras aspectos nocturnos de la lógica hegeliana*, p.151

De este sistema de relación obtenemos lo que Hegel llamará dialéctica, en donde la posición es la afirmación y la oposición es la negación. Ahora bien, la cosa entonces se afirma y se realiza a través de su negación, de esta afirmación y negación se consigue una unidad superior, la negación de la negación:

El espíritu, ciertamente no permanece nunca quieto, sino que se haya siempre en movimiento incesante progresivo. No obstante, así como en el niño, tras un largo periodo de silenciosa nutrición, el primer aliento rompe bruscamente la gradualidad del proceso puramente acumulativo en un salto cualitativo para que el niño nazca, así también el espíritu que se forma va madurando lenta y silenciosamente hacia la nueva figura, va desprendiéndose de una partícula tras otra de la estructura de su mundo anterior y los estremecimientos de este mundo se anuncian solamente por medio de síntomas aislados; la frivolidad y el tedio que se apoderan de lo existente y el vago presentimiento de lo desconocido son los signos premonitorios de que algo otro se avecina.⁸

En el despliegue de lo lógico hay tres momentos, a saber, “(...) α) el abstracto o propio del entendimiento; β) el dialéctico o racional-negativo; Υ) el especulativo o racional- positivo (...) estos tres lados (...) son tres momentos de todo lo *lógico-real*, es decir, de todo concepto o de todo lo verdadero en general”.⁹ En el primer momento el entendimiento opera a través del análisis y la separación. En el segundo momento la razón señala lo negativo, es el momento en el que, según Hegel, hay una superación de las determinaciones finitas y su pasar a sus opuestos, este momento se caracteriza porque lo que provoca dicho movimiento es la negatividad:

La dialéctica (...) es este salir inmanente en el cual se expone la unilateralidad y limitación de las determinaciones del entendimiento tal como es, a saber, como su propia negación. Todo lo finito es este superarse a sí mismo. Por ello, lo dialéctico constituye el alma móvil del proceder científico hacia delante y es el único principio que confiere conexión inmanente y necesidad al contenido de la ciencia, del mismo modo que en él reside en general la verdadera y no extrínseca elevación sobre lo finito.¹⁰

Por último, en el momento especulativo o racional positivo se da la captación de los opuestos en tanto unidad de los mismos. “(...) aprehende la unidad de las determinaciones

⁸ G.W.F Hegel; *Fenomenología del espíritu*, p. 11

⁹ G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*; p. 251

¹⁰ *Ibidem*, p. 253

en su oposición, lo afirmativo que se contiene en la disolución de ellas y en su pasar”.¹¹ Es decir, es en este momento cuando se niega la independencia de los dos primeros, sin embargo, la negación de esta independencia no significa su eliminación debido a que se conservan e integran no como singulares sino como momentos de una unidad superior. En esta relación ambos momentos toman sentido en función de la negación de la negación, es decir, de la unidad que los abarca, tal momento es llamado por Hegel *superación*.

Lo que se asume [supera- Aufhebung] no se convierte por ello en nada. Nada es lo inmediato; un asumido es por el contrario un mediado, lo que no es [ente], pero como resultado que ha surgido de un ser. Tiene aún, por consiguiente, en sí la determinación de la que procede. Asumir tiene en el lenguaje el doble sentido de significar tanto conservar, mantener, como igualmente hacer cesar, poner punto final. El conservar incluye ya dentro de sí lo negativo de que algo venga a ser privado de su inmediatez y, por ende, de un estar [,como existencia,] abierto a las influencias exteriores, y ello con el fin de mantener ese algo.- Así lo asumido es algo al mismo tiempo conservado que no ha perdido sino su inmediatez, pero que no por ello ha desaparecido.¹²

Es importante mencionar que el proceso dialéctico de lo real no es un proceso hacia afuera sino un proceso relacional interno. La principal dificultad que obtendríamos del caso contrario es que, si una cosa se entiende a partir de la relación que se establece con otra y esta última con un tercera y así sucesivamente, el proceso sería infinito y no podríamos llegar al conocimiento de algo. La forma de evitar esta complicación es señalar que la síntesis ya contiene dentro de sí los momentos anteriores, de tal manera que el conjunto de relaciones se encuentra contenido en una síntesis mayor, es decir, que tenemos un sistema de síntesis que van de mayor a menor complejidad pero que se encuentran contenidas en una sola, que viene a ser el sistema de todo lo real. Lo real se conforma por un sistema de relaciones internas.

El carácter total de lo real no debe ser entendido como una mera suma de las partes sino más bien como una estructura en donde las partes tiene una función determinada y que, además, se encuentran en un lugar determinado. Esta función y ubicación específicas resultan de suma importancia porque las partes se articulan de tal manera que si alguna faltase el todo

¹¹ *Idem*

¹² G.W.F. Hegel; *Ciencia de la lógica*; p.240

estaría incompleto y sería disfuncional. En este sentido, es preciso realizar una distinción más, a saber, el cómo estas partes se constituyen, pues no es el caso que actúen como las partes de una máquina las cuales se construyen de manera independiente y luego se ensamblan de cierta forma para obtener el producto de la máquina. La totalidad de la que hablamos se compone de partes no independientes sino más bien que surgen de una unidad primaria, pensemos pues en el ejemplo que nos da Hegel en el Prólogo de la Fenomenología del Espíritu (1807):

El capullo desaparece al abrirse la flor, y podría decirse que aquel es refutado por esta; del mismo modo en que el fruto hace aparecer la flor como una falsa existencia de la planta [*falsches Dasein der Pflanze*], mostrándose como la verdad de esta en vez de aquella. Estas formas no sólo se distinguen entre sí, sino que se eliminan las unas a las otras como incompatibles. No obstante, en su fluir, constituyen al mismo tiempo otros tantos momentos de una unidad orgánica, en la que, lejos de contradecirse, son todos igualmente necesarios, y esta igual necesidad es precisamente la que constituye la vida del todo.¹³

La totalidad debe ser entendida entonces como un todo orgánico en donde las partes no preexisten al todo, sino que son producidas por éste, de tal manera que hay un proceso de autodiferenciación que se da en su propio desarrollo, así la totalidad es un organismo de sentido. Una vez que hemos señalado que la verdad de algo se obtiene a través de su consideración de manera relacional y que este conjunto de relaciones es un conjunto interno de una totalidad podemos afirmar que

Lo verdadero es el todo [*das Wahre ist das Ganze*]. Pero el todo es solamente la esencia que se completa mediante su desarrollo. De lo Absoluto hay que decir que es esencialmente resultado [*Resultat*], que sólo al final [*am Ende*] es lo que es en verdad, y en ello precisamente estriba su naturaleza, que es la de ser algo efectivamente real [*Wirkliches*], sujeto o devenir de sí mismo [*sich selbst werden*].¹⁴

En este sentido podemos decir también que el todo se encuentra contenido en las partes, pues estas son elementos que proviene de este y que forman parte de su desarrollo, de su sentido.

¹³ G.W.F Hegel; *Fenomenología del espíritu*, p. 8

¹⁴ *Ibidem*, p.15

Ahora bien, como se ha señalado anteriormente la sustancia o lo que las cosas son, según Kant, se encontraba oculto o bien inaccesible. De esta sustancia emergía de alguna manera el fenómeno que era el objeto de nuestro conocimiento. A diferencia de esto Hegel sostiene que lo que hemos llamado sustancia no es sino un momento de abstracción, en donde el sujeto se pone a sí mismo como un algo independiente, de tal manera que éste no ha podido vislumbrar sus contradicciones, es decir, su verdadera realidad. La verdadera realidad de este sujeto no es su permanencia en sí mismo sino más bien, en su sentido relacional, su capacidad de mostrarse, es decir, su aparecer:

Lo que llamamos una sustancia es comparable con la semilla que en su propio desarrollo desaparece como semilla, para realizar su verdadero ser en el árbol y sus frutos; pasaje, entonces, de la potencia acto (Aristóteles), o, con la terminología hegeliana, del en-sí al para-sí. El pasaje de lo en-sí al para-sí es el pasaje de lo inmediato, indeterminado, insuficiente y abstracto a lo mediato, determinado, suficiente y concreto. Lo que “impulsa” tal pasaje es la negatividad, lo carencial de cada momento, la “fuerza determinante de la negación”¹⁵

Podemos entonces afirmar que la realidad entendida por Hegel es un organismo en donde se establecen una serie de relaciones de orden dialéctico que se muestran o manifiestan. Ahora bien, la manifestación de este todo articulado no puede darse fuera de sí, puesto que ello supondría la existencia de otro, dando como resultado que no sería la totalidad. Así, este mostrarse resulta ser automanifestación.

La totalidad que tiene esta capacidad de mostrarse ante sí misma, es decir, de reflexionar o volverse hacia sí, es lo que Hegel llama espíritu. De tal manera que si el espíritu tiene la capacidad de autodiferenciarse y desarrollar una serie de relaciones internas entonces éste se autodetermina, que no es otra cosa que decir que es libre porque se autoconforma. “(...) la realidad en su conjunto puede pensarse como un proceso de retorno sobre sí mismo, en que el objeto termina por revelarse idéntico al sujeto, el ser como idéntico al pensar.”¹⁶

Hasta aquí hemos desarrollado someramente la concepción de la realidad según Hegel y nos hemos encontrado con que esta se entiende, en un primer momento, en la *Fenomenología* como espíritu, es decir, como una totalidad de sentido y que este sentido es el otorgado por la Idea, es decir, el pensamiento sistemático de la totalidad de las cosas.

¹⁵ P., Carpio, Adolfo; *Principios de filosofía, una introducción a su problemática*, p. 289

¹⁶ *Ibidem*, p.290

Posteriormente, en el sistema, Hegel hablará de lo real, según tres esferas: lo espiritual, lo lógico y lo natural. En la *Lógica* Hegel aborda el estudio de la Idea en y para sí; en segundo lugar, en la filosofía de la naturaleza, se ocupa de la Idea en tanto su ser otro, es decir, en el momento en que se ha diferenciado de sí misma; por último, en la filosofía del espíritu, aborda a la Idea en el retorno a sí misma.

En la *Lógica* Hegel aborda las condiciones de la realidad, sin embargo, este tratamiento se ocupa de la mera estructura, es decir, que se ocupa de la Idea no como algo realizado sino más bien parte desde el conjunto de condiciones necesarias para su realización. De tal manera que en esta obra se ocupa de “(...) las transiciones o del movimiento del pensar (...)”¹⁷

La ciencia de la lógica trata del desarrollo inmanente de las determinaciones pensables. Es decir que la determinación genera por sí misma su avance, su progreso. La inteligibilidad de una determinación pensable exige otra, que estaba implícita en aquella. Y esta génesis o explicación es lo que sigue el pensar De modo que es el mismo contenido el que se mueve, y con él, siguiéndolo, la actividad pensante (...) El contenido mismo es el que se mueve, y el pensar el que se ajusta a este movimiento, el que coincide o vibra *-Übereinstimmung-* con el movimiento de contenido. La lógica es precisamente la forma de este movimiento inmanente a las determinaciones pensables.¹⁸

Si bien hubo diversas modificaciones de esta obra, por ejemplo, el cambio de articulación entre la metafísica y lógica¹⁹, Hegel deja claro que es el método (dialéctico) lo que se mantiene en ambas consideraciones. “(...) la lógica es la ciencia de la idea pura, esto es, de la idea en el elemento abstracto del pensar”.²⁰ Es decir, “Ahora (...) nos las habemos (...) con las determinaciones de la reflexión misma, con las leyes del pensar tradicionalmente

¹⁷ Juan, Paladial; *La Ciencia de la Lógica en Guía Comares*, p. 115

¹⁸ *ibidem*, p. 123-124

¹⁹ Si bien la primera publicación de la obra se dio en el año de 1816, iniciado el proceso en 1797 con un texto que, si bien no se presume de la autoría de Hegel, *El Primer esbozo de programa de sistema del idealismo alemán*, da la pauta para el subsiguiente desarrollo de diferentes posturas idealista. La revisión de la *Lógica* fue una tarea que Hegel realizó hasta sus últimos días. Según J. Padial, Hegel terminó siete días antes de su muerte una segunda edición de la primera parte de la *Ciencia de la lógica*, dejando pendiente la revisión de las últimas dos partes. Para 1801, año en que Hegel imparte un curso en Jena del cual se rescata una serie de apuntes de clases, Hegel utilizaba aún a la lógica como un tipo de propedéutico para la metafísica, tal concepción se mantiene aún en el segundo esbozo del sistema de Jena “(...)el sistema comienza con el estudio de una diferencia en el seno de la identidad originaria, es decir, se inicia con el desmembramiento entre pensamiento y ser, o lo que es lo mismo la lógica y la metafísica constituyen el análisis de la identidad y por ello versan sobre diferentes objetos.” (Juan, Paladial; *La Ciencia de la Lógica en Guía Comares*, p.113) Es hasta entre 1812-1816 cuando *La lógica* aparece en tres volúmenes, en donde la lógica y la metafísica se identifican.

²⁰ G.W. F. Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 155

designadas como axiomas y expuestas en forma de proposiciones como primeros principios (...)”²¹ y no con las determinaciones del ser o categorías que tenían como referencia una pretensión meramente positiva.

Por un lado, nos dice Hegel en la Enciclopedia, la lógica resulta ser la ciencia más difícil porque su tratamiento no tiene que ver con intuiciones o con representaciones sensibles, sino más bien con abstracciones puras, en este sentido, nos dice, nos movemos en el ámbito del pensamiento puro. Por el otro lado, resulta que la lógica es la ciencia más fácil debido a que se ocupa solamente del contenido del pensamiento, es decir, de las determinaciones de este, que son las más elementales y simples, por ejemplo, el ser y la nada.

La utilidad de la lógica atañe a la relación con el sujeto en tanto que este se procura una cierta formación para otros fines. La formación del sujeto mediante la lógica consiste en ejercitarse en el pensar, porque esta ciencia es pensar del pensar, y en ir teniendo pensamientos en la cabeza en tanto que pensamientos.²²

Así, la Lógica trata de las formas del pensar liberadas, por así decirlo, del material sensible propio de las intuiciones, de nuestra representación, así como de nuestros deseos. En tanto el tratamiento del pensamiento se libera de lo anterior, se libera de igual manera de su cualidad como finito, pues este se considerará no en relación a un sujeto, es decir, como actividad de una subjetividad finita, sino en tanto pensamiento en general.

El estudio de la lógica comienza pues con la determinación más general del pensar, a saber, el *ser*. Esta determinación es la más simple, la más general, inmediata e indeterminada de todas. Lo anterior significa que todo aquello con lo que nos relacionamos sean cosas, cualidades o propiedades son, pues no hay algo que se dé de alguna manera que no se le pueda predicar el ser. Ahora bien, el ser es indeterminado pues si se dice algo del ser se le limita a un modo determinado de ser. Por ello, Hegel sostiene que:

(...)el inicio de la ciencia absoluta tiene que ser *él mismo* inicio absoluto; nada le está permitido presuponer. Por nada tiene que estar *pues* mediado, ni tener un fundamento; él mismo debe ser más bien *el* fundamento de la ciencia toda. Por consiguiente, tiene que ser sencillamente algo inmediato o, más bien, lo inmediato mismo. Así como no puede tener una determinación frente a otro, tampoco puede tener ninguna dentro de sí ni contener contenido

²¹ Duque, Félix; *El reino de las sombras aspectos nocturnos de la lógica hegeliana*, p. 152

²² G. W. F. Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p.157

alguno, pues semejante cosa sería *igualmente* una diferenciación y referencia mutua de lo diverso y, con ello, una mediación. El inicio es pues el ser puro.²³

Por lo tanto, el ser puro es, en palabras de Hegel, una intuición pura y vacía, el pensamiento vacío, es decir, la nada. Si nosotros tratamos de definir algo lo hacemos con ayuda de un género o especie que es más amplio que la cosa que queremos definir, por ejemplo, pensemos en la definición de un cuadrado, entendemos a este como figura regular de cuadro lados. Así pues, hemos definido lo que el cuadrado es a través del concepto “figura”.

(...) la mediación es un haber salido [ya] de un primero hacia un segundo y seguir adelante desde distintos. Si se toma verdaderamente yo=yo, o también la intuición intelectual, en esta pura inmediatez no hay nada más que ser; así como, al revés, el ser (no ya como este ser abstracto, sino contenido dentro de sí la mediación) es puro pensar o intuir.²⁴

Al tratar de definir al ser no encontramos un género más amplio con el cual podamos definirlo, pero sí aparece su contrario, a saber, la nada. “(...) este ser puro es la pura abstracción y, por lo tanto, lo absolutamente negativo que, tomado igualmente de manera inmediata, es la *nada*.”²⁵ Surge entonces ésta como contrario del ser, es decir, como antítesis o negación, esta oposición es la que inicia el movimiento dialéctico:

Nada es aún, y debe devenir [llegar a ser algo]. El inicio no es la pura nada, sino una nada de la que debe salir algo; ya está, *al mismo tiempo*, contenido dentro de él [del inicio] el ser. El inicio contiene por tanto a ambos, ser y nada; es la unidad de ser y nada; o es no ser que al mismo tiempo es ser, y es ser que al mismo tiempo es no ser.²⁶

Pero esta nada de la que habla Hegel es, al igual que el ser, indeterminada, así pues, no se habla de una oposición sino más bien de una identidad, es decir, en palabras de Hegel, de la unidad del ser-diferenciado y del no-ser-diferenciado; o de la identidad o no identidad. Pero esta identidad debe entenderse más bien como inseparabilidad, es decir, que ambas consolidan una unidad como dos momentos necesarios de esta. Por ello los momentos se determinan a través de su contrario, pasamos así de uno a otro, es decir, que su verdad reside en su conversión recíproca en el devenir, que es la superación de esta oposición. “La nada es

²³ G.W. F. Hegel; *Ciencia de la Lógica*, p.215

²⁴ G.W. F. Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 259

²⁵ *Ibidem*, p. 261

²⁶ G.W. F. Hegel; *Ciencia de la Lógica*, p.219

cuanto es esto inmediato, igual a sí mismo, es también inversamente *lo mismo* que el ser. La verdad del ser, así como la de la nada, es por consiguiente la *unidad* de ambos; esta unidad es el *devenir*”²⁷

La descripción de este movimiento dialéctico es precisamente el modo de proceder que Hegel implementa para la explicación de las demás categorías, de tal manera que nos muestra cómo es que las categorías se complementan para conformar unidades más amplias o generales. Es por ello que para Hegel la negatividad es lo que permite la manifestación y también el desarrollo de lo real pues “(...) sólo en la medida en que algo tiene en sí mismo una contradicción se mueve, tiene tendencia y actividad.”²⁸

Así pues, el movimiento muestra la carencia de una categoría, de tal manera que se complementa con otra, su opuesta; de esta complementación surge una unidad, la cual se convierte en un nuevo primer momento que, a su vez, se mostrará como carente y, por medio de su opuesto se complementará en una nueva unidad. Este movimiento dialéctico está siempre en busca de síntesis cada vez más ricas. Por ello, nos dice Hegel: (...) lo asumido es aquí algo asumido solamente en la medida en que ha pasado a entrar en unidad con sus contrapuestos; en esta determinación más precisa, él es algo reflexionado y puede ser llamado, convenientemente, momento. ²⁹

Las categorías del ser y de la nada constituyen el inicio de reflexión no sólo desde el punto de vista ontológico sino también epistemológico, pues constituyen el inicio de todo conocimiento de lo real. Así mismo, el movimiento dialéctico que hemos descrito con anterioridad se muestra en el propio ejercicio de reflexión del autor, por ello divide el contenido de su lógica en dos secciones, por un lado, la lógica objetiva y, por el otro, la lógica subjetiva.

La lógica objetiva se subdivide en dos doctrinas, a saber, la del ser y la de la esencia. La primera es una lógica de la descripción, su estudio corresponde a la realidad como algo meramente dado, ofrecido de manera inmediata. Se ocupa de las categorías de cualidad, cantidad y medida, con sus respectivas subdivisiones.

²⁷ G.W. F. Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 263

²⁸ Duque, Félix; *El reino de las sombras aspectos nocturnos de la lógica hegeliana*, p. 151

²⁹ G.W.F. Hegel; *Ciencia de la lógica*; p. 240

Por el otro lado, la lógica de la esencia es una lógica de la explicación. Hegel divide su estudio en tres categorías, la primera, de la Esencia; la segunda, de la Aparición o del fenómeno y; por último, de la Realidad efectiva o actualidad. La lógica de la esencia tiene como característica su composición a través de pares pues “La esencia, en tanto ser que se media consigo a través de la negatividad de sí mismo, es la referencia a sí sólo siendo referencia a otro, el cual [otro], sin embargo, no es como ente sino como puesto y mediado.”³⁰ Así pues debemos entender a la esencia de manera refleja, es decir, que esta no se entiende como algo simplemente dado sino más bien como algo entendido a través de las múltiples relaciones que sostiene con un otro. En el proceso en el que la cosa establece relaciones se determina, es decir, adquiera límites, pero tales límites no son sino su propia negación o diferenciación, el movimiento es pues negativo, más que positivo y representa el para sí. “La esencia es, por consiguiente, el ser en tanto *parecer* dentro de sí.”³¹

Por su parte la lógica subjetiva parte no de un conjunto de cosas, como la anterior, sino de un sujeto que piensa y se realiza a través de éstas, en donde la realización es la finalidad. Esta última es lo que caracteriza a la vida espiritual, en otras palabras, esta vida espiritual tiene un sentido, una tendencia de desarrollo. La vida espiritual se pone metas y busca su cumplimiento a través de un proceso. Ahora bien, esta finalidad es lo que Hegel llama concepto:

[El] concepto (Begriff) representa el fundamento de todo lo que se manifiesta en la realidad, y a la vez su finalidad (en tal sentido, puede decirse que la lógica subjetiva corresponde a la Crítica del Juicio, de Kant, obra cuya noción central es justamente, la de finalidad). El concepto (...) señala aquí el para qué de cada cosa, expresa la finalidad, la razón sustentadora y creadora. La realidad, todo lo que es, se descubre en su verdad última, como pensamiento: ese pensamiento que proyecta el proceso entero de la realidad, y que es a la vez la fuente dinámica y la realización completa del mismo.³²

Si el concepto comprende su fin desde el principio abraza pues el conocimiento de lo inmediato, pero, al mismo tiempo, comprende el proceso y por ello abarca también el conocimiento mediato. Esto tiene como resultado que el concepto tenga la capacidad de

³⁰ G.W. F. Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 293

³¹ G.W. F. Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 293

³² P., Carpio, Adolfo; *Principios de filosofía, una introducción a su problemática*; p.295

dirigir su proceso, de tal manera que se determina a sí mismo, a través de la transformación de lo indeterminado (en sí) a lo determinado (para sí):

El concepto es lo libre, en tanto poder *sustancial* que-está-siendo para él mismo, y es la totalidad en la que cada uno de los momentos es el todo que el *concepto* es y [cada momento] está puesto como inseparable unidad con él; de este modo el concepto es, en su identidad consigo, lo *determinado en y para sí*.³³

Es importante señalar que el concepto a diferencia de la Idea es la unidad de determinaciones diferentes comprimidas, por decirlo de alguna manera, en una unidad ideal. “En el concepto las determinaciones se dan en forma de unidad y universalidad ideal, o sea de modo replegado, sin poner una cosa fuera de la otra.”³⁴ Mientras que la Idea viene a ser la totalidad en la que el concepto existe. “Hegel define la idea como una objetividad en la que el concepto se refiere a sí mismo. La idea comprende el aspecto subjetivo del concepto, su aspecto objetivo y la unidad mediada de ambas totalidades.”³⁵

Así pues, el movimiento dialéctico el cual se inicia con la doctrina del ser, con la transición del ser a la nada, (dada de manera meramente descriptiva) y seguida por el desdoblamiento, perteneciente a la doctrina de la esencia (en donde se lleva a la mediación con sus elementos y relaciones) se concluye con el tercer momento o superación de los dos anteriores por el autodesarrollo dado en la doctrina del concepto (es decir, por la muestra de su sentido o finalidad). Esta doctrina abarca las categorías de la subjetividad, las de la objetividad y las de la Idea. Las de la subjetividad son: Concepto, Juicio y Silogismo. Las de la objetividad son: Mecanismo, Quimismo y Teleología. Por último, las de la Idea: Vida, el Conocer y la Idea absoluta

La última síntesis, la más general, que abarca a todas las demás es la Idea absoluta. Esta se entiende entonces como el sistema de la totalidad de las determinaciones del pensar. Es un sistema orgánico que es el verdadero universal concreto y, al mismo tiempo, la propia actividad de efectuar las determinaciones de tal manera que las lleva la existencia.

Se trata de un sistema de categorías perfectamente organizado, de manera tal que la última, la Idea Absoluta, contiene dentro de sí como autodiferenciaciones suyas, todas las anteriores.

³³ G.W. F. Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 349

³⁴ Gabás, Raúl; *La Estética en Guía Comares*; p. 264

³⁵ Gabás, Raúl; *La Estética en Guía Comares*; p. 264

Puede decirse entonces que la Idea representa el sistema completo de todas las determinaciones posibles, pero sólo en cuanto posibles, es decir, en su idealidad: la Idea, tomada por sí no es todavía nada real o efectivo, sino sólo la posibilidad de cualquier realidad, el esqueleto o armazón de cualquier realidad posible en cuanto posible.³⁶

2.- *La filosofía de la naturaleza*

Hemos señalado la naturaleza de la Idea, a saber, que su ámbito es el del pensamiento y que se trata, además, de una totalidad dialéctica. Esta última caracterización es la que la obliga a distanciarse de un ámbito meramente abstracto y convertirse ella misma en objeto, es decir, en diferenciarse o bien hacerse otro. Así pues, la idea se hace otro, se objetiva y, en este sentido, surge su negación o antítesis como ser-fuera-de-sí. La idea entonces se objetiva y adquiere la forma de la naturaleza, entendida como:

La naturaleza ha resultado como la idea en la forma de ser-otro. Ya que la *idea* es así como lo negativo de sí misma o es *exterior* a sí, [resulta] por tanto [que] la naturaleza no es sólo relativamente exterior frente a esta idea (y frente a la EXISTENCIA subjetiva de ella misma, el espíritu) sino [que] la *exterioridad* constituye la determinación en que está la idea como naturaleza.³⁷

Esta exteriorización de la idea se conforma precisamente como lo negativo de la idea, así si en el plano del pensamiento la idea sabe de sí en este la idea no sabe de sí. Los elementos que conforman a la naturaleza como las piedras o los animales actúan de acuerdo a un sistema de leyes del cual no saben nada, pero, además, estos elementos no se reconocen a ellos mismos, es decir, no son conscientes de sí. Lo propio de la naturaleza y de los elementos que la constituyen es que cada uno de ellos es un algo exterior con respecto a otro, precisando que:

En esta exterioridad, las determinaciones conceptuales tienen la apariencia, unas frente a otras, de un *subsistir indiferente* y del *aislamiento* [mutuo]; por esto el concepto es como [algo] interior. Por consiguiente, la naturaleza no muestra en su existencia libertad alguna, sino *necesidad* y *contingencia*.³⁸

³⁶ Carpio, Adolfo; Principios de filosofía, una introducción a su problemática; p.296

³⁷ G.W.F Hegl; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 447

³⁸ *Ibidem*, p. 449

El plano de la naturaleza se constituye, al igual que el del pensamiento, por una serie de relaciones internas dialécticas que se suceden de menor a mayor complejidad. Hegel divide tres grandes secciones para su estudio, a saber, la mecánica, la física y la organología. El modo en como estos momentos se desarrollan es de manera dialéctica, en donde la organología resulta ser la síntesis de la mecánica y la física. Es importante mencionar que estos momentos no deben de entenderse enmarcados en un proceso temporal, es decir, como si los dos primeros antecederan temporalmente al tercero, sino más bien como estructura lógica.

La naturaleza debe ser contemplada como un sistema escalonado, cada uno de cuyos peldaños procede necesariamente de los otros, y el siguiente es la verdad de aquellos de los que resulta, pero no de tal manera que cada escalón sea *naturalmente* generado desde los otros, sino [que lo es] en la idea interior que constituye el fundamento de la naturaleza.³⁹

El primer momento, la mecánica, comprende el estudio del espacio-tiempo, entendiendo estos como el uno-fuera-del-otro de manera abstracta; a la mecánica finita, que comprende al uno-fuera-del-otro aislado, así como su referencia dentro de aquella abstracción y; por último, a la mecánica absoluta, la cual refiere a la materia en la libertad de su concepto que está-siendo en sí, es decir, en el movimiento libre.

La física se divide a su vez en tres momentos. El primero de ellos se ocupa de la individualidad universal, es decir, de las cualidades físicas inmediatas y libres. El segundo momento es la individualidad particular que se ocupa de la referencia de la forma en cuanto determinación física a la gravedad y determinación de la gravedad por la forma. Por último, la individualidad total y libre.

La física orgánica o bien organología se ocupa de la vida. Hay tres momentos de su desarrollo. El primero es como figura, el organismo geológico. El segundo momento es subjetividad formal, el organismo vegetal. Por último, como subjetividad concreta singular, el organismo animal. La física orgánica o bien organología se ocupa de la vida. Hay tres momentos de su desarrollo. El primero es como figura, el organismo geológico. El segundo momento es subjetividad formal, el organismo vegetal. Por último, como subjetividad concreta singular, el organismo animal. En esta última podemos considerar la unidad que se

³⁹ G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 451

establece entre el alma y el cuerpo. Esta unidad se encuentra desarrollada a partir de tres momentos, por un lado, tenemos las determinaciones del alma natural, es decir, las determinaciones en sentido anatómico y fisiológico. Por otro lado, están las determinaciones de la autocaptación subjetiva y la intersubjetividad, por último, tenemos a los procesos cognitivos y volitivos. Como señala el Dr. Fernando Huesca en *Hegel y Zeki: neurofilosofía y la experiencia estética* a cada una de estas le corresponde un tipo de abordaje científico específico, antropología, fenomenología y psicología respectivamente. Es importante mencionar que cuando se habla de mente-cuerpo no se debe considerar a estos separados sino sólo en un sentido analítico pues “(...) el alma es algo así como el principio de operación de un determinado cuerpo humano (o animal, podríamos ampliar) y en esta medida no es sustancia distinta del cuerpo, sino sencillamente, las actividades y funciones que detenta un determinado organismo humano.”⁴⁰ A partir de esto se establece una relación entre cierta experiencia sensorial y una estructura fisiológica. Esta unidad puede ser comprendida en términos meramente mecánicos, sin embargo, lo que señala el autor es un proceso de corporización de lo espiritual. Se parte entonces del estudio de lo corpóreo para llegar a una significación entorno a elementos propiamente psicológicos, como lo es el deseo, y viceversa.

3.- *La filosofía del espíritu*

Hasta aquí hemos visto cómo se constituye, según Hegel, lo real en el plano del pensamiento y en el plano natural. Como es de esperarse el sistema hegeliano se constituye a sí mismo de la misma manera en que se estructura cada una de las partes de su sistema. Ahora bien, la lógica y la filosofía de la naturaleza constituyen los dos primeros momentos de un desarrollo que encuentran su síntesis en la llamada filosofía del espíritu. La lógica se encuentra en el lugar de la llamada tesis mientras que la filosofía de la naturaleza es la negación de esta, es decir, la antítesis. Es pues el momento de referirnos a la negación de la negación en donde ambos momentos encontraran su superación.

La filosofía del espíritu se ocupa del retorno de la Idea hacia sí misma, pues como se ha mencionado antes la Idea realizó un movimiento de diferenciación al objetivarse en la naturaleza. Ahora bien, este retorno se da a través del hombre. En el §377 de la Enciclopedia Hegel se remite al precepto griego “*Conócete a ti mismo*”, sin embargo, nos dice que este

⁴⁰ Huesca, Fernando; *Hegel y Zeki: neurofilosofía y la experiencia estética*, p.278

precepto no tiene el sentido de un autoconocimiento del individuo singular, es decir, que no se trata de conocer las particularidades de cada uno de nosotros sino más bien de conocer aquello que es propio del ser humano, en otras palabras, lo que Hegel propone es el desarrollo de una ciencia apodíctica de su espiritualidad. Para Hegel esta propiedad única del hombre es su caracterización como espíritu, es decir, que la esencia del hombre es el espíritu, de tal manera que conocer al hombre de manera científica implica conocerlo como espíritu.

Hegel advierte la necesidad de tratar científicamente del espíritu ya en la inscripción del templo de Apolo en Delfos: ¡Conócete a ti mismo! En primer lugar se trata de un imperativo. O sea, es la expresión de un deber. Para Hegel no es casual que estuviera en el frontispicio del templo del Dios de la sabiduría, y es que describe la misma realidad del espíritu. Espíritu es aquel ser para el cual no es indiferente saberse, sino que es para sí. Saberse es un deber para el espíritu. Más aún, ser espíritu es ese deber. Deber por el cual existir para el espíritu es realizar esa su esencia, ese deber suyo.⁴¹

Entender al hombre como espíritu implica entender que el espíritu es la Idea que se sabe a sí misma, y este autoconocimiento no se da sino a través de un proceso de diferenciación y, posteriormente, de un proceso de retorno a sí mismo. El espíritu es la Idea realizada a través de su conocimiento, pues es a través de este como ella recupera su unidad. Podemos ahora entender de mejor manera que la Idea no es sustancia, sino más bien proceso o despliegue. En este sentido podemos afirmar que lo que caracteriza al espíritu es su dinamismo, el movimiento que parte siempre desde la negatividad. Así, “(...) el espíritu es un proceso eterno de autodiferenciación”.⁴²

Hasta ahora he señalado una clara diferencia entre la naturaleza y el espíritu, a saber, que lo característico de aquella es su ser como exterioridad mientras que, en el caso de la Idea, lo característico es su actividad interna. Esta actividad interna le da la posibilidad de ser libre, pues al ser activa, como se ha señalado anteriormente, tiene la capacidad de constituirse a sí misma a través de su diferenciación. Toda actividad del espíritu es pues una actividad que busca el retorno a sí misma, es un proceso de interiorización que el espíritu realiza.

⁴¹ Padial, Juan; *La filosofía del espíritu subjetivo en Guía Comares*, p.175

⁴² Carpio, Adolfo; *Principios de filosofía, una introducción a su problemática*, p.300

Lo absoluto es el espíritu; he aquí la definición suprema de lo absoluto. -Hallar esta definición y concebir su sentido y contenido, puede decirse, fue la tendencia absoluta de toda cultura y filosofía. Sobre este punto se ha concentrado toda religión y [toda] ciencia; sólo desde este esfuerzo debe concebirse la historia universal.⁴³

De esta identidad entre absoluto y espíritu obtenemos que el espíritu se identifica con Dios, de lo cual se sigue que la filosofía y la religión se ocupen del mismo objeto de estudio. Esta identidad implica, a su vez, un modo específico de entender el concepto de Dios, este no se entenderá como una sustancia perfecta sino como un proceso. El proceso de hacerse de Dios se efectúa a través de: la naturaleza, los hombres, la historia de los pueblos, el arte, la religión y, por último, la filosofía.

El estudio del desarrollo del espíritu, nos dice Hegel, se divide en tres, a saber, el espíritu subjetivo, el espíritu objetivo y el espíritu absoluto.

Hegel llama <<espíritu subjetivo>> a la conciencia de sí mismo, y <<espíritu objetivo>> a lo que el hombre ha acuñado, pero existe como distinto de la conciencia subjetiva. La actividad de la <<idea>> no descansa, y tiende a unificar los dos polos. Así entra en acción la dimensión del <<espíritu absoluto>>, que funde el polo subjetivo y el objetivo en una totalidad viva.⁴⁴

El espíritu subjetivo se ocupa de la antropología, de la fenomenología del espíritu y de la psicología. El espíritu objetivo se ocupa del derecho, la moralidad y el estado. Por último, el espíritu absoluto se ocupa del arte, la religión y la filosofía.

Las dos primeras partes de la doctrina del espíritu se ocupan del espíritu finito. El espíritu es la idea infinita y la finitud tiene aquí su significación de ser la inadecuación del concepto y la realidad, [y eso] con la determinación de que la finitud es el aparecer en el interior de él [mismo]; una apariencia que el espíritu se pone *en sí* como un límite, para (mediante la superación del mismo) tener y saber *para sí* la libertad como *esencia suya*, es decir, para ser simplemente *manifiesto*. Los distintos peldaños de esta actividad, en los cuales, como apariencia, el espíritu finito está determinado a demorarse y a recorrerlos son peldaños de su liberación en cuya verdad absoluta son una y la misma cosa *encontrar* un mundo como

⁴³ G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p.673

⁴⁴ Gabás, Raúl; *La Estética en Guía Comares*, p.264

mundo presupuesto, *engendrarlo* como algo puesto por él y liberarse de él en él; una verdad para cuya forma infinita como saber de ella, la apariencia se purifica.⁴⁵

3.1 *Espíritu subjetivo*

En el desarrollo del espíritu subjetivo Hegel se ocupa del conjunto de funciones psíquicas y anímicas del hombre, en este sentido, se ocupa del espíritu en tanto espíritu finito. El yo se encuentra en la forma de la referencia a sí mismo y el espíritu aparece en el “interior”, de tal manera que “(...) aquello que es su concepto deviene para él y su ser le es esto, ser cabe sí, es decir, libre: espíritu subjetivo.”⁴⁶ Esto quiere decir que en este momento el espíritu es sólo para el individuo. El espíritu subjetivo abarca pues el proceso de la conciencia particular por alcanzar su libertad hasta el momento en que el hombre se sabe capaz de su autodeterminación. La doctrina del espíritu subjetivo tiene tres rubros: la antropología, la fenomenología y la psicología. La antropología se ocupa del estudio del alma y de su unidad con el cuerpo.

La antropología se divide en tres partes: el alma natural *-natür /iche See/e-*, el alma sentiente *-fühlende See/e-* y el alma efectivamente real *-wirk/iche See/e-*. Cada una de estas partes expone un silogismo. El silogismo es la exposición de la racionalidad de un desarrollo real, de un devenir o de un conjunto de actividades. Así los tres silogismos de la antropología exponen los diversos modos en que el alma se distingue de sí a fin de ser para sí en sus determinaciones.⁴⁷

La fenomenología estudia a la consciencia, la cual se conforma, a su vez, de tres momentos más, a saber, consciencia, autoconsciencia y razón. Hegel expone bajo este nombre en la Enciclopedia la transformación de la consciencia mediante el reconocimiento mutuo, de este último se sigue el nosotros o bien la autoconsciencia universal.

La Fenomenología expone el camino por el que la conciencia, en un comienzo opuesta y extraña al mundo, logra mediante su propia actividad (*Tätigkeit*) suprimir este extrañamiento y relacionarse efectivamente consigo misma. Toda la relación entre el yo y sus objetos es puesta por la actividad de la conciencia. Por ello, a través de los objetos, la conciencia vuelve sobre sí misma, sobre su propio hacer. Un hacer que es siempre y simultáneamente un actuar en el mundo, en que el yo se desarrolla, y logra saber de sí (...) Esa actividad -inquietud, *Unruhe*-es la que define propiamente al espíritu. Es la actividad de autoliberación, sin la cual

⁴⁵ G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 675

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Paladial, Juan; *La filosofía del espíritu subjetivo en Guía Comares*, p. 183

el espíritu no puede alcanzarse. Por eso, el espíritu emerge como yo, como actividad, como fuerza, como absoluta negatividad.⁴⁸

En la primera parte se puede apreciar que Hegel enfatiza el carácter puramente objetivo e intelectual de los fenómenos conscientes. Esto cambia cuando se ocupa del tratamiento de la autoconciencia, en donde se enfatiza la implicación del sujeto. El tratamiento comienza con un sujeto que desea, es decir, es afectado por una pasión, le sigue la lucha por ser reconocido y, finalmente, la capacidad de reconocer la racionalidad de otra autoconciencia.

El deseo implica la carencia y el defecto de la subjetividad, de esta carencia se sigue que el yo se siente extraño o bien escindido del mundo, de tal manera que busca satisfacer su deseo. Esta satisfacción la alcanza negando la independencia y separación del objeto, de tal manera que éste se vuelve solo algo que consumir. Sin embargo, este proceso se torna infinito, pues a la satisfacción de un deseo le sigue la emergencia de uno nuevo.

Este deseo se transforma en otra cosa cuando lo que aparece frente del sujeto no es un objeto sino otra subjetividad. El deseo se transforma entonces en necesidad de reconocimiento. Y en lugar del consumo aparece la dominación del otro, en este sentido el otro es excluido de la esfera de lo valioso o digno de reconocimiento.

El otro no es idéntico en valor, sino diferente. Hay una asimetría, una desigualdad, por la cual uno es reconocido pero no reconoce. Y esto implica una colisión de las dos subjetividades, una lucha en la que uno pasará a depender del otro, a abdicar del carácter subjetivo, y no ser más que un objeto entre los objetos que la conciencia presenta en el mundo. Esto significa una pérdida de sí, la más profunda contradicción.⁴⁹

Ahora bien, el reconocimiento tiene como condición al “yo”, que no es sino “(…) some sort of center of unification of experience and corporality.”⁵⁰ El yo es inmediato para sí, sin embargo, esta inmediatez en donde el resultado es el “yo mismo” se relaciona con otra contemplación de algo que existe como otro yo autónomo, esta doble contemplación resulta pues en el reconocimiento.

⁴⁸ Paladía, Juan; *La filosofía del Espíritu Subjetivo en Guía Comares*, p.199

⁴⁹ *Ibidem*, p. 200

⁵⁰ Huesca, Fernando; *Philosophy of mind in Hegel's Encyclopedia: towards a sociohistorical theory of human cognition*; p. 5

The development of this “contradiction” means, in simple terms, that two autonomous human beings, who desire objects and wish to subject these objects to their own agenda of subjective interests, come into contact and cannot be equally self-affirming with respect to each other(...) ⁵¹

La superación de esta contradicción se da solamente cuando se da un reconocimiento simétrico, es decir, aceptar al otro como igual. Este reconocimiento permite una transformación en la consciencia, pues se pasa del *yo* al *nosotros*. El reconocimiento implica, por ello, una relación no cosificada. El *nosotros* se considera entonces como la estructura racional, de la cual emergen instituciones y valores compartidos. A partir de esta estructura se establecen obligaciones para con los otros, de tal manera que esta estructura es la que posibilita el surgimiento de la esfera del espíritu objetivo, es decir, del derecho, de las relaciones sociales y de las instituciones.

Por último, la psicología se ocupa del espíritu teórico o consciencia, del espíritu práctico y del espíritu libre. La psicología pretende realizar la transición entre lo subjetivo y lo objetivo, es decir, pasar de la actividad productiva meramente subjetiva a la actividad productiva que se hace objeto, cultura e historia.

La psicología parte de la estructura última que se alcanzó en la fenomenología, a saber, el *nosotros*. Ahora bien, la psicología abordará el conocimiento de lo otro del espíritu, es decir, lo objetivo. Se entiende por esto último aquello que existe de manera independiente y aparece dado a la consciencia subjetiva, Hegel lo llama *lo existente*. El *yo* del espíritu subjetivo se relaciona con el mundo de la siguiente manera:

El *yo* es parte del mundo y se encuentra determinado por él. Esta determinación originaria de algo que le es extraño es un <choque infinito>> (GW VII, 160) que el *yo* tiene que superar haciéndose consciente de ello como algo propio. En esta superación lo extraño deja de serlo, la determinación proveniente del mundo pasa a ser referencia del mundo al *yo* y el mundo pierde así su objetividad independiente.

La actividad racional presente en este encuentro es doble pues, por un lado, idealiza lo encontrado, es decir, da forma racional y subjetiva a lo que encuentra como exterioridad. Por el otro lado, el espíritu se objetiva a sí mismo, se autodetermina. de tal manera que surge la identidad entre sujeto y objeto. Ahora bien, Hegel divide el estudio de esta identidad en dos

⁵¹ *Idem*

partes, a saber, el espíritu teórico y el espíritu práctico. En la primera parte se aborda cómo es conocida esta identidad, mientras que, en la segunda se aborda cómo se realiza.

En la antropología el espíritu es *en sí o inmediatamente*, en la fenomenología el espíritu es *para sí o mediado*, sin embargo, este para sí se entiende “(...) aún como reflexión idéntica hacia sí y hacia otro; el espíritu en la relación o particularización: conciencia.”⁵² Por último, “(...) el espíritu que se determina dentro de sí como sujeto para sí(...)”⁵³ es el objeto de la psicología. Es en el espíritu subjetivo en donde se realiza la libertad interior, es decir, una libertad que no es del todo verdadera pues no logra objetivarse o manifestarse en el mundo exterior.

La libertad empieza por ser capacidad de elegir, de tomar distancia y, por tanto, <<la pura indeterminación>>. (FD §5). Siendo esta sólo el primer elemento y el más simple, puramente negativo, señala el límite en donde empieza la libertad, pero aún no dice nada de su contenido. Indica no estar previamente determinado, la capacidad de abstraer de determinaciones. Es la libertad en abstracto; la pura reflexión del yo en sí mismo (...) esta libertad nace negando vínculos, a fin de afirmarse por sí misma a fin de alcanzar la autonomía. No tiene más referencia que el yo. Es la <<libertad negativa>>, la <<libertad del vacío>>.⁵⁴

3.2.- *El espíritu objetivo*

El espíritu objetivo es la realización objetiva del espíritu, es decir, es el espíritu que produce un mundo para encontrarse en él y vivir en libertad. Si bien la libertad no se alcanzará de manera contundente en este momento, se constituye en este el segundo momento del desarrollo dialéctico de la misma.

De todos modos la filosofía de la libertad va más allá de los límites de la FD, puesto que empieza ya en las estructuras antropológicas del espíritu subjetivo, y continuará de algún modo en el espíritu absoluto, tratando del arte, la religión y la filosofía, en la medida en que éstas son también realizaciones del espíritu y su libertad.⁵⁵

La construcción de mundo resulta de suma importancia pues para salir de la indeterminación del momento anterior, es decir, del espíritu subjetivo, es necesario

⁵² G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 679

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Amengual, Gabriel; *La Filosofía del Derecho en Guía Comares*, p. 215

⁵⁵ *Ibidem*, p. 211

determinarse. En este segundo momento el yo que se ha afirmado en el momento anterior, a partir de la negación de lo otro, debe aplicarse a sí mismo la negatividad, de tal manera que niegue su indeterminación y se particularice, es decir, que adquiera existencia. “Particular y finito, pero a la vez real, existente; siendo alguien en concreto y particular, empieza a existir.”⁵⁶ Por ello nos dice Hegel en su Filosofía del derecho, que el espíritu objetivo es el mundo del espíritu que se produce a sí mismo como una segunda naturaleza.

Para que el espíritu subjetivo llegue a ser espíritu objetivo, es necesario que la libertad alcanzada en el primero se objetivice. Así pues, la voluntad libre, nos dice Hegel, tiene las siguientes distinciones, por un lado, que la libertad es aquello que la determina de manera interna; en segundo lugar, que refiere ésta a una objetividad exterior previamente hallada. El espíritu objetivo comprende a las instituciones humanas, las leyes, las costumbres, la moral, la historia, las instituciones, es decir, todas las manifestaciones sociales. Su estudio se divide en tres partes según la voluntad libre, el derecho, la moralidad y la eticidad.

Ahora bien, el proceso para que la libertad se realice u objetivice comienza a través de la *propiedad*, en donde la subjetividad libre muestra su capacidad para apropiarse de las cosas. Esta conciencia de sí genera el derecho y, al mismo tiempo, genera el deber pues

Lo que es un derecho es también una obligación, y lo que es una obligación es también un derecho. Pues una existencia es un derecho sólo sobre el fundamento de la libre voluntad sustancial; y es el mismo contenido el que con referencia a la voluntad que se diferencia como subjetiva y singular, es obligación. Es el mismo contenido el que la conciencia subjetiva reconoce como obligación y el que ella lleva a la existencia en las voluntades. La finitud de la voluntad objetiva es en su medida la que constituye la apariencia de la distinción entre derechos y obligaciones.⁵⁷

En el derecho Hegel se ocupa de las formas exteriores de la convivencia, así como también, de las relaciones jurídicas, es decir, derechos y deberes, pero estos sólo en tanto considera al individuo como persona y no como ciudadano.

El derecho no pertenece al ámbito de la naturaleza, sino al del espíritu, no es por naturaleza, sino por institución. El derecho <<es el mundo del espíritu surgido del espíritu mismo como

⁵⁶ *Ibidem*, p.216

⁵⁷ G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p.825

una segunda naturaleza>> (FD §4). Voluntad significa para Hegel no una facultad diferente de la inteligencia, sino esta en libre acción, en su realización.⁵⁸

El derecho se divide en propiedad, contrato e injusticia. En la primera parte la voluntad es “(...) ella misma primeramente inmediata y, por ende, como singular persona, la existencia que la persona da a su libertad es la propiedad.”⁵⁹ El acto de apropiarse algo tiene una significación más profunda que es la de depositar voluntad personal en el objeto.

El predicado de *mío*, que es de por sí un predicado meramente práctico y que la COSA recibe mediante el juicio de la posesión, primero en el apoderamiento exterior, tiene aquí sin embargo el significado de que yo deposito mi voluntad personal en la cosa. Mediante esta determinación, la posesión es *propiedad*, la cual en tanto posesión es medio, pero como existencia de la personalidad es *fin*.⁶⁰

En la segunda, la moralidad, la voluntad libre se encuentra reflejada “(...) la voluntad tiene su existencia dentro de sí y está así determinada al mismo tiempo que particularizada.”⁶¹ El individuo libre es ahora entendido como sujeto, es decir, como “(...) voluntad reflejada hacia sí de tal modo que la determinación de la voluntad en general como existencia en ella misma sea como su propia determinación, distinta de la existencia de la libertad en una COSA exterior.”⁶²

En la moralidad Hegel aborda la vida moral individual, en su aspecto íntimo, es decir, la conciencia moral. La voluntad se convierte en objeto para sí misma, distinto de lo que ocurría en el derecho en donde la voluntad tenía por objeto una cosa exterior. Así mismo, es importante señalar que la moralidad comprende cualquier determinación de la voluntad, siempre cuando esta determinación se encuentre en su interior. De tal manera que lo moral no refiere solamente a lo que se ha caracterizado como bueno sino también al propósito, la intención y lo malo.

El sujeto se exterioriza, se realiza, mediante la acción, por lo que esta parte es en gran medida un tratado de la acción. <<El sujeto es la serie de sus acciones>> (FD §124). El primer y más general principio es que el sujeto es responsable de la acción en la medida en que es suya

⁵⁸Amengual, Gabriel; *La Filosofía del Derecho en Guía Comares*, p. 215

⁵⁹G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 827

⁶⁰G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 829

⁶¹*Ibidem*, p. 827

⁶²*Ibidem*, p. 839

(FD §115). Es suya, en primer lugar, en cuanto se la propone y conoce su alcance (FD §§116-118). En segundo lugar, que la acción sea propia de su agente, conlleva <<el derecho del sujeto a encontrar satisfacción en la acción>> (FD §121).⁶³

Por último, en la eticidad se entiende a la voluntad como “(...)realidad efectiva adecuada a su concepto en el sujeto y la totalidad de la necesidad: la eticidad en la familia, sociedad civil y Estado.”⁶⁴ Así pues en la eticidad se abordan las instituciones sociales y las normas incorporadas a estas. En este sentido podemos ver la resolución de la oposición de las dos primeras fases, a saber, la exterioridad del derecho y la interioridad de la ley moral. La eticidad se define como:

<<la identidad concreta del bien y la voluntad subjetiva, su verdad (FD §141). Definida en los términos generales de la FD <<es el concepto de la libertad que ha devenido mundo presente y naturaleza de la autoconsciencia >> (FD §142). La eticidad ha de entenderse como realización de la libertad: <<es la idea de la libertad, como el bien viviente que tiene en la autoconsciencia su saber, su querer, y por medio de su actuar tiene su realidad efectiva>>⁶⁵

La eticidad se divide en familia, sociedad civil y Estado. Esta división se basa en una deducción que realiza Hegel a partir de tres determinaciones del espíritu. Según su inmediatez y unidad sustancial, refiere a la familia; según su disgregación en multiplicidad de individuos, refiere a la sociedad civil; y, por último, según su unidad diferenciada, el Estado.

La oposición entre la exterioridad del derecho y la interioridad de la ley moral comienza a resolverse con la familia, la cual se considera como una unidad en donde los individuos que la integran se subordinan a ella. Esta subordinación nos da un carácter de universalidad parcial el cual se disolverá al mismo tiempo que la familia se disuelve, es decir, cuando los hijos se separan de la familia para, a su vez, conformar nuevas familias. Ahora bien, una vez que los hijos se han separado de la unidad familiar estos pasan a ser considerados como individuos independientes, los cuales buscan la satisfacción de sus necesidades particulares. “Mediante esta autosuficiencia, los hijos salen de la vida concreta de la familia a la que originalmente pertenecen; han llegado a ser *para sí*, pero destinados a crear una

⁶³Amengual, Gabriel; *La Filosofía del Derecho en Guía Comares*, p. 221

⁶⁴G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p.827

⁶⁵Amengual, Gabriel; *La Filosofía del Derecho en Guía Comares*, p. 223

nueva familia igualmente real y efectiva.”⁶⁶ Posteriormente, ya sea desde la unidad familiar o desde la particularidad que el individuo ejerce al salir de este seno, se establece un sistema de relaciones a partir del cual se busca la satisfacción de las necesidades e intereses.

Hay pues una interconexión social mediada por la voluntad de los propietarios (pues ya no se da la adquisición inmediata de la posesión) así como también por la producción, la cual da como resultado un producto a través de un trabajo propio, en otras palabras, se establece una mediación determinada por las necesidades de los sujetos y sus relaciones jurídicas exteriores. Esta red de interconexiones tiene como resultado lo que Hegel llamo riqueza general. La producción es de suma importancia en esta red pues nos permite, a la par de que satisfacemos nuestras necesidades satisfacer la de los otros. Por ejemplo, un zapatero produce un bien para sí, pero, al mismo tiempo produce para los otros.

Siguiendo al Dr. Fernando Huesca cabe señalar que el marco en donde se articulan las relaciones de estamentos y de organizaciones de individuos actuando por intereses propios o universales es la sociedad civil, misma que aparece en la historia universal como elemento de transición del mundo medieval al mundo moderno. Como se ha mencionado su punto de partida es la propiedad individual, razón por la cual dicha estructura u organización no se puede encontrar en el periodo feudal, en donde se violenta la propiedad privada y la libertad personal. “El sistema feudal contradice a la idea de derecho” (...) en tanto que “no deja llegar a pleno desarrollo la libertad de la propiedad y de la persona”⁶⁷. El impedimento de esta plena libertad está establecido por el tipo de relación entre los señores y los siervos, la cual establece el uso permanente de la exteriorización del otro, del trabajo.⁶⁸

Es con Smith cuando se da inicio a una nueva etapa en la concepción económica, pues comienza a considerarse como base la propiedad privada, pero, además, se introduce la conciencia de otros rublos económicos diferentes de la agricultura, entre ellos la manufactura

⁶⁶ G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 855

⁶⁷ Huesca, Fernando; *Economía política clásica en Hegel: valor, capital y eticidad*, p. 31

⁶⁸ “(...) la persona (vasallo o siervo) está “obligada a la tierra”, de modo que su movilidad territorial está limitada por la relación feudal; el empleo de sus fuerzas y habilidades está igualmente restringido o determinado por la prestación de “servicios indeterminados” (VRP II: 766), sujetos al arbitrio del señor; y claramente, en el tema de las posesiones, Hegel ofrece detalladas reflexiones, en todas las fuentes políticas, sobre la “enajenación (Entäusserung) de la personalidad” en Huesca, Fernando; *Economía política clásica en Hegel: valor, capital y eticidad*, p. 33

y el comercio. Esto, como bien se señala en el texto anteriormente citado, da como resultado el surgimiento y desarrollo de nuevas teorías en torno a la medida y causa del valor. Esta consideración es uno de los primeros síntomas del cambio en la estructura económico-político de la modernidad, pues a partir de ello se desprende el tratamiento y desarrollo de otros elementos como lo son: el trabajo, la productividad, la renta, los stocks, el precio, la oferta, la demanda, etc. Es esto, sin embargo, un tema que nos llevaría a otras consideraciones amplias y que salen de lo tratado en el presente trabajo.

Por último, el Estado constituye la instancia superior o el momento de superación de los dos momentos anteriores, es decir, de la familia y la sociedad civil. Para Hegel el Estado es la realidad efectiva de la idea ética. Por un lado, en la familia se da un interés universal y, por el otro, en la sociedad civil se da el interés particular; el Estado viene a ser entonces el tercer momento, es decir, el momento de conciliación de ambos intereses. En este sentido,

En el Estado se trata de la <<libertad concreta>>, que consiste en que la <<singularidad personal y sus intereses particulares tengan su total desarrollo y el reconocimiento de su derecho [...], al mismo tiempo que se convierten por sí mismos en interés general>> (FD §260) ⁶⁹

En este sentido, el Estado es la totalidad diferenciada, en donde se armoniza la ley y los intereses particulares. El Estado es:

(...) la unión de los principios de la familia y de la sociedad civil. Su esencia es aquella misma unidad que en la familia es como sentimiento amoroso, pero que [ahora] recibe al mismo tiempo la *forma* de la universalidad *consciente* mediante el segundo principio del querer que sabe y actúa desde sí; esta universalidad consciente, igual que las determinaciones suyas que se desarrollan en el saber, tiene a la subjetividad cognoscente como contenido y fin absoluto, es decir, quiere para sí eso [que es lo] racional.⁷⁰

Es claro que la noción de Estado propuesta por Hegel se da a nivel conceptual y que si bien esta se expone en su forma más desarrollada lo cierto es que dicha concepción se encuentra en proceso. Podría pensarse que Hegel propone la sumisión del individuo frente al Estado y que por ello defendería una postura totalitaria. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que si el individuo obedece al Estado obedece a la ley, es decir, a la razón, la cual es

⁶⁹Amengual, Gabriel; *La Filosofía del Derecho en Guía Comares*, p.230-231

⁷⁰G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 871

lo que distingue al individuo. Esto quiere decir que el individuo al obedecer al Estado estará obedeciendo y reconociendo su propia razón objetivada. En este sentido, es el Estado la forma de realización de la libertad y no la pérdida de esta. El individuo se ve determinado por la objetivación de la racionalidad, que es, para Hegel, el verdadero ser del hombre. “(...) el Estado no es una abstracción que se oponga a los ciudadanos, sino que estos son elementos, en los cuales, como en la vida orgánica, ningún miembro es fin ni medio”.⁷¹ Sin embargo, hay que señalar que Hegel no sostiene que todo Estado cumpla con estas determinaciones, pues se da el caso de manifestaciones del Estado que son más bien deformaciones del tratamiento del concepto aquí explicado. “En el Estado de veras articulado racionalmente todas las leyes e instituciones no son más que una realización de la libertad según sus determinaciones esenciales”.⁷² Por ello señala Hegel en sus *Lecciones sobre filosofía de la historia* “(...) un Estado estará bien constituido y será fuerte en sí mismo cuando el interés privado de los ciudadanos esté unido a su fin general y el uno encuentre en el otro su satisfacción y realización”.⁷³ Sin embargo, dichas deformaciones no dejarán de ser, en parte participes, de la Idea de Estado, pues “(...) Hegel cuestiona radicalmente que haya algo calificable de <<real efectivo>> (*wirklich*) que no sea ya racional o que, al menos no devenga racional con el tiempo”.⁷⁴

Existen diversos Estados los cuales, al ser tomados como unidades, tienen características, intereses y fines particulares. Este último conjunto es lo que caracteriza a cada Estado. Ahora bien, para Hegel cada Estado expresa un momento de desarrollo de la Idea.

(...) este desarrollo está en el tiempo y en la existencia, y es por tanto como historia, sus momentos singulares y peldaños son los espíritus de los pueblos; cada uno de ellos, bajo una determinación cualitativa en tanto que singular y en tanto que natural, está destinado a cumplir solo un único peldaño y solo una tarea única del acto entero.⁷⁵

Ahora bien, el despliegue del espíritu en la historia es llamada por Hegel como el espíritu del mundo o como espíritu universal. El espíritu del mundo es aquello que dirige la historia, la cual podemos definir como el proceso de desarrollo de las formas del Estado. El

⁷¹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p.101

⁷² G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*; p.76

⁷³ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p. 84

⁷⁴ Mayos, Goncal; *La Filosofía de la Historia en Guía Comares*, p. 235

⁷⁵ G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 897

hecho de que el espíritu esté desplegado en la historia implica que esta no se entiende, en la filosofía hegeliana, como un conjunto o serie de hechos azarosos sino más bien como una secuencia de tipo racional. Como hemos visto la estructura dialéctica se expande a todo el sistema, hegeliano, por lo que la historia no es la excepción. La conformación de la historia en momentos tiene como finalidad alcanzar la libertad a través de la superación de diferentes formas de Estado. Podemos entonces afirmar que está dominada y regida por la razón.

La historia se desarrolla entonces por momentos y cada uno de estos momentos representa un momento necesario de la manifestación y desarrollo de la idea. Ahora bien, los pueblos se encuentran enmarcados en estos momentos de desarrollo de la Idea, sin embargo, nos dice Hegel, hay pueblos que expresan de manera más adecuada el momento en el que se encuentran enmarcados según el desarrollo de la Idea. Así coincide el espíritu del pueblo y el espíritu de la época.

3.3.- Espíritu absoluto

Siguiendo el desarrollo dialéctico del sistema hegeliano el espíritu absoluto viene a ser la síntesis del espíritu subjetivo y del espíritu objetivo. En el primer momento, como hemos visto, el espíritu se vuelve a sí mismo, por lo cual se considera como espíritu subjetivo. En el segundo momento, el espíritu crea un mundo humano objetivo, estableciendo una especie de segunda naturaleza, espíritu objetivo. Finalmente, se da el retorno del espíritu hacia sí mismo en donde se da la superación de la subjetividad y la objetividad de los momentos anteriores, es el momento en que el espíritu se reconcilia consigo mismo.

(...) <<espíritu absoluto>> designa la esfera de la vida espiritual en la que el espíritu retorna a sí y se toma a sí mismo por objeto. Por lo tanto, es absoluto porque se basta a sí mismo y es así libre. No es espíritu subjetivo, que se encuentra a sí mismo en la interioridad, ni espíritu objetivo, que se plasma en estructuras sociales: es <<espíritu absoluto>> porque vuelve sobre sí y se conoce a sí mismo como tal.

El espíritu absoluto es entonces el espíritu teniéndose a sí mismo como objeto, reconoce entonces que la posibilidad de los objetos proviene de él, de tal manera que desaparece la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo. “(...) qué es la idea absoluta en su verdadera

realidad efectiva, debemos decir que es espíritu, (...) el espíritu universal infinito y absoluto que por sí mismo determina qué es verdaderamente lo verdadero”.⁷⁶

Como he mencionado con anterioridad los dos primeros momentos se dan en el plano de lo finito, pues al tener un opuesto encuentran su limitación, esto no ocurre en el espíritu absoluto pues este se desarrolla en la infinitud. Podemos señalar entonces que el espíritu absoluto es sujeto, pero no un sujeto que tiene frente de sí un objeto, pues entonces no sería infinito, es un sujeto porque conoce, pero su conocer es de sí mismo, es el autoconocimiento de la totalidad. El modo de abordar al espíritu absoluto se da en tres momentos, a saber, arte, religión y filosofía. Los tres momentos anteriores tiene el mismo contenido, a saber, lo Absoluto, la diferencia descansa en el modo en cómo este se manifiesta.

El arte constituye la primera parte de este proceso de desarrollo del espíritu Absoluto. Lo característico del arte es que el espíritu se manifiesta de manera inmediata o sensible, es decir, en un espacio y tiempo determinado. “(...)Hegel (...)ofrece una estética del contenido, en el sentido de que el contenido (la manera de autocomprensión del espíritu constituye una unidad con la forma)”.⁷⁷

En la Fenomenología del Espíritu (1807), obra temprana del autor, el arte se encontraba contenido en el concepto de religión. Este último lo dividió Hegel en tres momentos, a saber, religión natural, religión del arte y religión revelada.

La *primera* realidad efectiva del espíritu es el concepto de la religión misma o la religión como *religión inmediata* y, por tanto, *natural* [*unmittelbare und also natürliche Religion*]; en ella el espíritu se sabe como su objeto en figura natural o inmediata. Pero la *segunda* es necesariamente la de saberse en la figura de la *naturalidad superada* o del Sí-mismo [*der aufgehobenen Natürlichkeit oder des Selbst*]. Es, por tanto, la religión *artística* [*künstliche Religion*], porque la figura se eleva aquí a la forma del Sí-mismo gracias a la *producción* de la conciencia, de tal modo que esta contempla en su objeto su hacer o el Sí-mismo. Por último, la *tercera* supera el carácter de unilateralidad de las dos primeras; el Sí- mismo es tanto algo inmediato como la *inmediatez* en sí mismo. Si en la primera el espíritu está en general en la

⁷⁶ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la Estética*, p. 172

⁷⁷ Gabás, Raúl; *La Estética en Guía Comares*; p.258

forma de la conciencia y en la segunda en la de la autoconciencia, en la tercera está en la forma de la unidad de ambas (...) esta es la *religión revelada* [*offenbare Religion*].⁷⁸

Esta tripartición es un antecedente importante de la división que, posteriormente, realizará Hegel en sus cursos de Estética respecto del arte, a saber, arte simbólico, clásico y romántico.⁷⁹ Ya en esta obra Hegel señala que el contenido del arte y de la religión es el mismo. Si bien aún el arte no es considerado como el primer momento del desarrollo del Espíritu Absoluto, concepción desarrollada en la etapa de madurez del autor, Hegel nos indica ya algunas particularidades de este. Una de estas particularidades es señalar que el sentimiento es la parte interior de la intuición, la cual tiene una correspondencia con el arte plástico.

La determinación fundamental del sentimiento es la particularidad, lo peculiar de mi subjetividad. El sentimiento es indeterminado, en él puede darse todo. Pero a la vez, todo lo que tiene su sede en el pensamiento puede trasladarse a la forma del sentimiento. En cambio, la representación se refiere al aspecto objetivo del contenido. La formación religiosa comienza a partir de la representación, que implica enseñanza, doctrina. Lo que es verdadero se aprende por la representación y el pensamiento. La religión es la conciencia de la verdad absoluta, tal como esta es para todos los hombres. Ella reviste ante todo la forma de la representación.⁸⁰

Podemos ver entonces que ya desde esta temprana obra Hegel articula al arte en oposición a la religión natural, en donde, como se deja ver, el modo de manifestación de lo absoluto resulta, por un lado, en la producción de la conciencia aunado al plano sensible y, por el otro, en el saber inmediato aunando con la representación. Esta concepción se transformará en los trabajos siguientes y, sobre todo, en los trabajos de la etapa madura de Hegel.

Ahora bien, el sistema, como se ha mencionado en una cita anterior se encuentra enmarcado en un proceso histórico. De tal manera que el desarrollo de los tres momentos del

⁷⁸ G.W.F. Hegel; *Fenomenología del espíritu*, p. 325

⁷⁹ Dicha tripartición parece tener su origen en una aplicación inconsciente aún de la dialéctica en la Fenomenología, en esta el arte se encuentra aún entre la división que Hegel realiza de la religión. Hegel divide en dos a esta última, por un lado, la religión natural y, por el otro, la religión del arte. Así mismo, esta última se subdivide en la obra de arte abstracta, la obra de arte viviente y la obra de arte espiritual. Para 1827 arte y religión se encuentran ya separadas en la Enciclopedia.

⁸⁰ Gabás, Raúl; *La Estética en Guía Comares*; p. 263

espíritu absoluto se sucede a partir y a la par de momentos históricos, los cuales son parte del desarrollo de la autoconciencia. Este desarrollo no debe entenderse a modo de sucesión temporal sino, más bien, a modo de estructura lógica. Así el arte, la religión y la filosofía se desarrollan a lo largo de la historia consolidando, en cada superación dialéctica, un momento de desarrollo de la Idea. Es por ello que es preciso señalar que este desarrollo histórico se despliega de manera racional. “La razón (...) se alimenta de sí misma y es ella misma el material que elabora”.⁸¹

Así pues, existen según esto causas internas efectuadas en el plano del espíritu que tienen ciertas manifestaciones externas, es decir, el movimiento interno del espíritu se objetiva en acontecimientos históricos y políticos, el individuo solamente podrá tener visión de estas causas internas si logra vislumbrar la necesidad interna de tales sucesos. Lo mismo ocurre con el arte en donde cada una de las formas de arte pertenecen no sólo a un plano histórico sino más bien, según Hegel, a un momento de desarrollo del espíritu.

Durante el desarrollo de sus lecciones sobre Estética Hegel dividirá el tratamiento del arte en tres grandes secciones, la primera, versa sobre la idea de lo bello artístico o el ideal artístico; la segunda parte, se ocupa del desarrollo del ideal en las formas del arte bello; por último, dedica una sección al tratamiento del sistema de las artes particulares.⁸²

Como hemos señalado el espíritu es el contenido del arte y su modo de manifestación es lo sensible, sin embargo, ningún objeto sensible es capaz de lograr una adecuación total con lo absoluto. Así pues, Hegel apunta que el arte romántico es el último periodo en el cual el arte tiene la función de transmitir el contenido universal de la verdad. Lo cual no significa

⁸¹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p. 43

⁸² El material con el cual se cuenta hoy en día es producto no de un trabajo propio del autor, como lo fuese la Enciclopedia sino de un conjunto de notas de los estudiantes de Hegel. Estas notas provienen de sus lecciones en Heidelberg en el periodo de 1817 a 1818. Así mismo, se retomaron apuntes de lecciones en Berlín durante los años de 1820, 1821, 1823, 1826, 1828 y 1829. El encargado de la recopilación de dicho material fue su alumno Heinrich Gustav Hotho, quien en el marco de las Obras Completas (1832-1835) preparó una edición conformada por tres tomos. Hotho contó, además, con una reelaboración del curso del propio Hegel realizada en 1820 con el propósito de elaborar el curso para Berlín. “Los cambios de 1823, 1826 y 1828-1829 consisten fundamentalmente en intercalar hojas y pliegos. Hotho, según el propio testimonio, disponía de una base segura de lecciones de 1823, 1826, 1828-1829, y a la vez de apuntes de otros alumnos(...) Confiesa que tomó pasajes ora de este año, ora del otro, y con frecuencia se permitió un cambio en los enlaces y separaciones, en la estructura de las frases, los giros y los periodos hallados en los cuadernos (...) Hotho se esforzó por inyectar la vitalidad interna que penetraba el discurso de Hegel.” en Guía Comares; p.256

que no se produzca más arte sino más bien que este no tendrá ningún contenido determinado y estará abierto a todo tipo de contenido. “Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfeccione más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu”.⁸³ Hay dos funciones que deben ser señaladas respecto de la exposición de la historia del arte, por un lado, para la formación del individuo, finalidad que destaca en el tratamiento del mundo griego, y, por el otro, el tratamiento de los contenidos humanos del presente en su inmensa variedad. “Ahora el arte (la intuición) está entretejido con la reflexión; y así sigue ofreciendo una representación sensible del mundo”.⁸⁴

El llamado fin del arte se debe a que la naturaleza espiritual del Absoluto no puede realizarse perfectamente en la exterioridad. De tal manera que el arte encuentra su negación en la religión. La forma en como el Absoluto es manifestado en la religión es la representación.

Hegel entiende por “representación”, aproximadamente, lo que por lo común llamamos pensamiento, es decir, una especie de imagen a la que se le otorga sentido universal, un pensamiento envuelto en ropaje imaginativo y por tanto todavía atado a lo sensible. Cuando se sostiene, v.gr., que Dios ha creado el mundo, nos encontramos, según Hegel, con una representación mediante la cual la inteligencia común, no educada filosóficamente, se figura en forma temporal y contingente el proceso intemporal y necesario por el cual la Idea se pone fuera de sí en la realidad (...)⁸⁵

El contenido que en el arte se encuentra objetivado, a través de la sensibilidad, pasa en la religión a la interioridad del sujeto, de tal manera que se da a la representación de modo subjetivo. “(...) si la obra de arte presenta de modo sensible la verdad (...) la religión añade la devoción de lo interno que se relaciona con el objeto absoluto”.⁸⁶

Siguiendo el tratamiento de la Fenomenología, Hegel aborda el concepto de religión a través de tres momentos, a saber, el momento de lo universal o el espíritu puro, es decir, Dios; el segundo momento es la particularización y, por último, la unión de los sujetos con Dios. Así mismo, ofrece un desarrollo histórico que se empareja, como hemos visto en el caso del arte, con un momento de desarrollo de la Idea. Hegel plantea entonces el desarrollo

⁸³ G.W. F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 79

⁸⁴ Gabás, Raúl; *La Estética en Guía Comares*, p.273

⁸⁵ Carpio, Adolfo; *Principios de filosofía, una introducción a su problemática*; p.308

⁸⁶ G. W. F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 79

de la religión de la siguiente manera: 1) la religión natural, en ella lo divino aparece como sustancia natural, 2) religión de la individualidad espiritual, en ella lo espiritual se eleva sobre lo natural y 3) la religión absoluta, en donde se entiende a Dios como unidad de sustancia y sujeto. Esta última es la religión cristiana en donde Cristo es a la vez Dios y hombre.

La filosofía es la tercera parte de la filosofía del espíritu. En la religión existe aún la dualidad entre finito e infinito, pues aún se distingue entre el hombre y Dios, la relación que se establece entre ambos adquiere la forma de la representación, para superar tal oposición es necesaria la razón. Hegel sostiene que es en la filosofía en donde la Idea se piensa a sí misma, de tal manera que se reconoce como sujeto y objeto, y que resulta ser también identidad con el pensamiento, de tal manera que supera los dos momentos anteriores.

(...) están unificados en la filosofía los dos aspectos del arte y la religión: la *objetividad* del arte, que aquí ciertamente ha perdido la sensibilidad externa, pero que por tanto la ha trocado por la forma suprema de lo objetivo, por la forma del *pensamiento*, y la *subjetividad* de la religión, purificada en la subjetividad del pensar. Pues, por una parte, el pensar es la subjetividad más interna, más propia; y el pensamiento verdadero, la idea, al mismo tiempo la universalidad más fáctica y objetiva, que sólo en el pensar puede aprenderse en la forma de sí misma.⁸⁷

Al igual que el arte y la religión la filosofía se encuentra desarrollada a través de un proceso histórico, de tal manera que el orden de los sistemas filosóficos es el orden del desarrollo de la Idea. Hegel entiende entonces la historia de la filosofía como un proceso dialéctico progresivo a través del cual la Idea alcanza de manera paulatina el conocimiento de sí. Cada sistema filosófico es, según esta perspectiva, un momento parcial de la Idea, la verdad de ésta sólo se da en la superación de las etapas lógicamente anteriores, superación que Hegel vio realizada en su propio sistema.

4.- La Estética

Las lecciones de la estética comienzan señalando que ésta tiene como objeto de estudio al arte bello. La belleza no es pues un concepto en el sentido vulgar del término, es decir, como una mera abstracción sino más bien la Idea absoluta en tanto manifestación sensible.

⁸⁷ G. W. F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.80

(...)lo verdadero es precisamente lo único conceptual sin más, pues tiene como su base el concepto absoluto y, más precisamente, la idea. Pero la belleza es sólo un determinado modo de exteriorización y representación de lo verdadero, y en todos los aspectos está por tanto abierta al pensamiento conceptual, siempre que éste esté efectivamente dotado del poder del concepto.⁸⁸

La Idea absoluta debemos entenderla como espíritu universal, infinito y absoluto. En este sentido debemos recordar que la idea en su propio movimiento de diferenciación ha puesto a la naturaleza y no se entiende, por lo tanto, a esta como un límite de la Idea. Por ello es importante señalar que dicha belleza no es la belleza que reconocemos en la naturaleza⁸⁹ sino aquella que es generada por el espíritu pues

Sólo lo espiritual es lo efectivamente real [das Wirkliche]; es la esencia o lo que es-en-sí [Ansichseiende], lo que se comporta y relaciona y lo determinado [das sich Verhaltende und Bestimmte] – el ser-otro y el ser para sí [das Anderssein und Fürsichsein] – y lo que permanece en sí mismo en esta determinidad o en su ser fuera de sí o es en y para sí.⁹⁰

Esta cita nos señala que es en el plano espiritual en donde no sólo se da la consciencia sino, además, el desarrollo de la autoconsciencia, en donde el espíritu es, como se señal, en sí, pero llega a ser para sí. Esta es la razón por la cual Hegel distingue entre la belleza natural y la belleza artística, en donde sólo esta última proviene del espíritu en tanto es en sí y para sí. La falta de ser para sí es lo que permite el rechazo de los objetos bellos naturales en las consideraciones del arte.

Así la filosofía del arte debe partir no de la Idea lógica, en tanto esta pertenece al tratamiento del espíritu subjetivo, es decir, en donde el desarrollo se da en el elemento puro del pensar. Tampoco parte de la idea natural, pues su tratamiento pertenece al espíritu objetivo. Más bien se debe partir de la Idea absoluta, es decir, del plano de lo infinito.

⁸⁸*Ibidem*, p.71

⁸⁹ Robert Jauss en *Las transformaciones de lo moderno* explica el proceso a través del cual la estética se desnaturaliza y nos dice “La estética de la modernidad transforma el atrevido intento de una vuelta romántica a la naturaleza, en un giro contra la naturaleza. El arte deberá fundarse como antinaturaleza (...) El cambio estético posterior a 1789, que empezó compensando <<la pérdida de la racionalidad histórica con la ganancia de una naturaleza sagrada que se transfigura en salvación>> (p.4), se trocó tras el fracaso de la esperanza romántica, en una progresiva expulsión de la naturaleza del ámbito de la estética. La estética romántica de la naturaleza culminó en una estética sin naturaleza (...)” Robert Jauss, Hans; *Las transformaciones de lo moderno*, p.113

⁹⁰G.W.F Hegel; *Fenomenología del espíritu*, p.17

Aquí sólo podemos indicar que este es el caso; la demostración *científica* a las disciplinas filosóficas previas; a la lógica, cuyo contenido es la idea absoluta como tal, a la filosofía de la naturaleza, así como a la filosofía de las esferas infinitas del espíritu. Pues es en estas ciencias donde tiene que patentizarse cómo a idea lógica, según su propio concepto, tiene tanto que trasplantarse al ser-ahí de la naturaleza como que liberarse de esta exterioridad hacia el espíritu, y a su vez de la finitud del mismo hacia el espíritu en su eternidad y verdad.⁹¹

Esta cita nos remite al posicionamiento de la estética en el sistema Hegeliano que hemos abordado en el apartado anterior. De tal manera que se señala el lugar del arte respecto del sistema, es decir, su pertenencia a la esfera del espíritu absoluto conjuntamente con la religión y la filosofía. Estos tres ámbitos sólo se diferencian por la forma en como llevan a la conciencia su contenido, lo absoluto.

Ahora bien, el estudio ofrecido por Hegel sobre la obra de arte parte de dos tipos de consideraciones, por un lado, se parte de la historia del arte, es decir, del estudio de obras de arte individuales. Por el otro lado, la consideración filosófica, en la cual el autor se propone establecer qué es lo bello en general y cómo esto se muestra en las obras de arte. El propósito de unir ambos tipos de consideraciones es unir la universalidad metafísica y la determinidad de la particularidad real.

La historia del arte de Hegel pretende mostrar cómo se realiza la idea de lo bello a través de múltiples diferencias que se realizan de manera efectiva. Estas diferencias nos dan como resultado las formas particulares del arte. En cuando a la consideración de la idea, esta proporciona el elemento racional y universal de tal concepto, en otras palabras, lo real.

Hay tres consideraciones, según Hegel, principales que la obra de arte, para ser considerada como tal, debe cumplir. La primera de ellas es que no puede ser un producto natural, en el sentido de que debe ser el resultado de una actividad humana. En segundo lugar, el arte está hecho esencialmente para el hombre, es decir, que sólo el hombre puede hacer para sí a la obra de arte. Por último, el arte tiene un fin, el cual proviene de su propia razón de ser.

Así mismo, debe considerarse que éste es una producción consciente del hombre y, en ese sentido, puede ser aprendido, sabido y transmitido. La obra de arte para su conformación

⁹¹G. W. F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.73

necesita de parte del autor de “(...) la formación por el pensamiento, de la reflexión de sus modos de producción, así como de la práctica y la destreza en el producir.”⁹² Este último conjunto de particularidades necesarias para el cumplimiento de la obra de arte, conjuntamente con su finalidad, provienen de la caracterización del propio producir del espíritu, pues éste plasma en sus producciones, de cierta manera, las características de su hacer, por ejemplo, el movimiento de la reflexión, no se da sólo en cuanto a la producción de un objeto externo sino también en el proceso de producción de sí.

La razón por la cual el hombre produce obras de arte se encuentra en la naturaleza de su productor, es decir, el hombre entendido como conciencia pensante:

Las cosas naturales son sólo inmediatas y de una vez, pero el hombre, en cuanto espíritu, se duplica, pues, en primer lugar es como las cosas naturales, pero, además e igualmente, es para sí, se intuye, se representa, piensa, y sólo por este activo ser para-sí es espíritu.⁹³

Podemos decir entonces que el arte es una de las maneras a través de las cuales el hombre se hace consciente de sí. Es la manera práctica y externa, mientras que, por otro lado, está la manera teórica, la cual consiste en hacerse consciente de sí mismo de manera interna. Así pues:

La necesidad universal del arte, por tanto, es la racional que tiene el hombre de elevar a la consciencia espiritual el mundo interno y externo como un objeto en el que él reconoce su propio sí mismo. La necesidad de libertad espiritual la satisface, por una parte, interiormente, haciendo para sí lo que es, pero también realizando exteriormente este ser-para-sí y haciendo por tanto en esta duplicación de sí intuible y cognoscible, para sí y para los demás, lo que lleva dentro.⁹⁴

Dicha duplicación se constituye no sólo en el arte, sino que es un momento importante en la figura especulativa fundamental hegeliana, es decir, en el método dialéctico. Hablamos pues de la figura de la idea que en primer lugar es en sí, posteriormente, al exteriorizarse, sale de sí y se objetiva, por último, retorna a sí:

Es la figura 1) de la inmediatez, del ser de la unidad indiferenciada, 2) que se despliega creando escisiones y divisiones, particularizándose en la multiplicidad de cosas o fenómenos,

⁹²G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*; p.25

⁹³ *Ibid* p.27

⁹⁴ *Ibid* p.28

y 3) que finalmente alcanza la reconciliación, una unidad pensada, creada, puesta, asumiendo las diferencias dentro de la unidad.⁹⁵

Esta duplicación que se realiza a través del arte es pues una manifestación del movimiento interno del hombre, o bien, del espíritu. Debemos señalar que la dialéctica no es sólo una visión subjetiva del pensar sino precisamente la estructura del movimiento interno de las cosas. “La dialéctica deja de ser un método o un arte del filósofo, para ser la entraña misma de la realidad (...) [de tal manera que] expresa determinaciones esenciales de la cosa”.⁹⁶ Esto se debe a que la cosa no se entiende como substancia sino de manera relacional, de tal forma que podríamos decir que algo es en tanto se opone a algo que no es, así la dialéctica es la lógica de lo real porque lo real es un conjunto de relaciones.

(...)la cosa no se suprime al negarse como algo independiente y ponerse en relación con otras cosas sino que por el contrario “se afirma y se realiza a través de su negación en una unidad superior de la que ella misma y su contraria no son más que sus momentos”, esa unidad superior, en que tesis y antítesis están supuestamente juntas (la palabra “sin” en griego significa “con”), la llamaremos síntesis(...)⁹⁷

En cuanto a que el arte está hecho para el hombre esto se debe en primer lugar a la razón anterior de su producción, pero también al hecho de que esta producción obedece no sólo al reconocimiento de sí mismo, sino más bien al reconocimiento de sí como sujeto libre. Este reconocimiento tiene como presupuesto la superación de la exterioridad, así como también de la necesidad que rige el mundo de la naturaleza.

Es el mundo humano, regido por la razón y por razones (no por causas), el desarrollo de la libertad, que va desde la propia autodeterminación que empieza en el mismo pensar, se desarrolla a través de las instituciones jurídicas, morales, sociales y políticas, pero también el arte, la religión y la filosofía.⁹⁸

Considerando lo anterior nos damos cuenta que no sólo se precisa el autorreconocimiento como sujeto libre sino también, en el marco de desarrollo político y social, el reconocimiento por parte de los otros. La obra de arte “(...) es esencialmente una

⁹⁵ Amengual, Gabriel; *La Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas en Guía Comares*, p. 108-109

⁹⁶ Padial, Juan; *La Ciencia de la Lógica en Guía Comares*, p. 121

⁹⁷ Carpio, Adolfo; *Principios de filosofía, una introducción a su problemática*, p.284

⁹⁸ Amengual, Gabriel; *La Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas en Guía Comares*, p.109

pregunta, un discurso dirigido al pecho resonante, una llamada a los ánimos y espíritus”.⁹⁹ Esta es la razón por la cual el arte se desarrolla de manera comunitaria, es decir, en el seno de un conjunto social, pues la comunidad funciona como una totalidad en la que cada uno puede verse a sí mismo en el otro. Esta caracterización del arte que permite al hombre reconocerse como libre y satisfacer la demanda del reconocimiento del otro, es hasta hoy en día una de las funciones del arte, ejemplo de ello son las múltiples manifestaciones artísticas de los grupos minoritarios que exigen el reconocimiento de ellos en tanto sujetos libres y, por tanto, en tanto sujetos con derechos.

Permítaseme hacer una pausa en este desarrollo pues el punto anterior me parece de suma importancia en cuanto a la actualización y pertinencia de la teoría hegeliana hoy en día. El reconocimiento es una parte constitutiva y fundamental para el desarrollo social e histórico. En la actualidad este concepto es base en las discusiones sobre los derechos humanos. Entre estas discusiones encontramos aún hoy la demanda de grupos considerados minoritarios por el reconocimiento como iguales, lo cual implica el subsecuente otorgamiento de derechos y obligaciones. El reconocimiento es el fundamento para la validez de los derechos humanos sin excepción. Pero además podrá ser la base para afrontar los problemas ecológicos desarrollados en la actualidad. Consideremos pues que lo natural forma parte también de la unidad que, en términos hegelianos, sería la Idea. Lo importante me parece es considerar que todas las partes son momentos necesarios y el desarrollo de dicha unidad es sólo posible en la medida en que sus opuestos internos se articulen. Reconocernos a nosotros mismos depende en gran medida de la negatividad que se presenta en la forma de la naturaleza, pero, además, es importante señalar que este reconocimiento no debe ser entendido como un sometimiento, sino más bien y precisamente como un reconocimiento digno en tanto lo otro conforma parte necesaria de la unidad total.

Otro punto importante que debemos considerar de la teoría hegeliana es la concepción de la libertad entendida como un desarrollo, en el cual es imperativo el desarrollo de la autoconsciencia. El desarrollo de la libertad puede ser entendido tanto de manera individual como de manera histórica o universal. Pensar, por ejemplo, que solo en la medida en que nos reconocemos, a medida que crecemos, seremos capaces de demandar nuestros derechos con

⁹⁹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.54

conocimiento de causa y reclamarlos para aquellos que aún no se encuentran en las condiciones para hacerlo, como es el caso de los miles de niños explotados. Al igual que en la teoría hegeliana el derecho implica el deber pues éste nos conlleva a hacernos cargo de nuestras obligaciones para con los otros.

Regresando al desarrollo del tema, en cuanto al fin último del arte se refiere, Hegel sostiene que es la representación sensible de lo absoluto mismo. Así, el contenido de la obra de arte es la idea, mientras que su forma es la configuración sensible. La consideración de la obra de arte se entiende pues desde dos componentes básicos, por un lado, el contenido y por el otro la forma.

Las determinaciones que el desarrollo de la idea, en la forma sensible exigen es que, en primer lugar, el contenido a representarse sea susceptible de ser representado en el ámbito sensible; en segundo lugar, partiendo de la premisa anterior, es que el contenido no debe ser abstracto; y, por último, “(...) si a un contenido verdadero y por ello concreto debe corresponderle una forma y una configuración sensibles, éstas deben en tercer lugar ser igualmente algo individual en sí completamente concreto y singular”.¹⁰⁰

Dichas determinaciones se empatan con las propias determinaciones de lo sensible, pues en lo sensible sólo la particularidad es patente. Ahora bien, el hecho de que la forma obedezca a estas determinaciones implica que el contenido, al ser compatible con la forma, sea concreto y singular.

El arte conjunta dos esferas distintas, por un lado, la sensible y, por el otro, la espiritual. De tal manera que es esencialmente para el espíritu aun cuando su posición es de índole sensible. Esta relación que establece la obra de arte entre lo sensible y lo espiritual es lo que diferencia el tipo de actitud que se tiene frente al resto de las cosas pues

(...) en la obra de arte lo sensible en comparación con el ser-ahí inmediato de las cosas naturales, es elevado a la mera apariencia, y la obra de arte se halla a medio camino entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal. Todavía no es pensamiento puro, pero a pesar de su sensibilidad, tampoco ya mero ser-ahí material (...) en la obra de arte lo sensible mismo

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.54

es algo ideal pero que, no siendo lo ideal del pensamiento, al mismo tiempo se da exteriormente como cosa.¹⁰¹

Así pues, la naturaleza del arte es doble, sensible por su carácter material y espiritual por su procedencia, conformación y finalidad. El objeto artístico se compone de elementos materiales como lo son el mármol, la arcilla, el lienzo, entre otros, pero estos elementos se articulan de tal manera que a través de ellos se representa una naturaleza distinta de la material, pues es el hombre el que pretende el reconocimiento de sí en la obra. Actualmente estos elementos se mantienen, aunque de una manera diversa, si bien en algunos casos se da preponderancia a la forma o bien al contenido lo cierto es que no se puede prescindir de estos elementos, ya sea para afirmarlos o bien para contraponerlos. Podríamos preguntarnos si alguna obra de arte actual podría prescindir de ambos, la respuesta es no pues las determinaciones de una producción en lo artístico están siempre en el plano sensible y tiene una estructura que, por muy simple que sea, configuran a la obra.

La obra de arte, como se ha mencionado anteriormente, tiene para Hegel un papel fundamental en el desarrollo de la autoconciencia o del espíritu. Desde sus años de juventud Hegel sostiene el desarrollo de un espíritu, el cual tiene como manifestación la cultura, ahora bien, el sistema hegeliano pretende mostrar precisamente el camino de la consciencia a la autoconciencia, podemos señalar que se articula en el sistema la identidad del espíritu en tanto ser en sí y para sí. “Es el devenir de sí mismo, el círculo, que presupone y tiene por comienzo su término como su fin y que sólo es efectivamente real por medio de su desarrollo y de su fin”.¹⁰² La esencia del espíritu es la libertad, pues a través del desarrollo de su autoconciencia deviene en un ser autodeterminado. “La idea realiza el movimiento de vuelta a sí y constituye el espíritu”.¹⁰³ Debido a que su objeto es sí mismo, el espíritu se forma, en este sentido, se hace su propio objeto, es decir, es libre.

Tomando en cuenta lo anterior podemos señalar que la diferencia entre la materia y el espíritu es que aquella tiene su centro fuera de sí, mientras que el espíritu lo tiene en sí mismo. Esta es la razón por la cual lo esencial del espíritu sea la libertad, pues no depende de algo externo, como la materia de la gravedad, sino de sí mismo. “Soy libre cuando estoy en mí

¹⁰¹ *Ibidem*, p.32

¹⁰² G.W.F Hegel; *Fenomenología del espíritu*, p.14

¹⁰³ Amengual, Gabriel; *La Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas en Guía Comares*; p.109

mismo. Cuando el espíritu tiende a su centro, tiende a perfeccionar su libertad; y esa tendencia le es esencial".¹⁰⁴ El espíritu es entonces activo, no un ser inmóvil, su movimiento se dirige a la negación de aquello que amenaza su libertad. La producción de sí mismo tiene como condición la consciencia que el espíritu tiene de sí mismo.

4.1.- *La idea de lo bello*

Hegel considera a lo bello en tanto *idea*, es decir, como concepto aunado a la realidad del mismo. Como se ha señalado con anterioridad el concepto es la unidad de diferentes determinaciones, ejemplo de esta consideración es el siguiente

Así, las representaciones de hombre, azul, etc., no han de ser llamadas sin más conceptos, sino representaciones abstracto-generales que sólo devienen concepto cuando en ellas se patentiza que contiene diferentes aspectos en unidad, al estar constituido el concepto por esta unidad en sí misma determinada; así, p. ej., la representación <<azul>>, en cuanto color, tiene como concepto suyo la unidad, y unidad ciertamente específica, de claro y oscuro, y la representación <<hombre>> abarca las opciones de sensibilidad y razón, cuerpo y espíritu, cuando sin embargo el hombre no está compuesto sólo de estos aspectos como ingredientes indiferentes, sino que, según el concepto, contiene estos en unidad concreta, mediada.¹⁰⁵

Ahora bien, las determinaciones propias del concepto son la universalidad, la particularidad y lo singular. Hay pues una diferenciación que se establece dentro del concepto, lo cual implica su autonegación como modo de determinación que, finalmente, se consolida como unidad. Sin embargo, es preciso señalar que, a diferencia de la Idea, el concepto sólo pertenece al ámbito de lo abstracto.

El concepto es, por tanto, lo universal que por un lado se niega por sí mismo a la determinidad y a la particularización, pero por otro a su vez supera al mismo tiempo esta particularidad en cuanto negación de lo universal. En este retorno a sí el concepto es negación infinita; no negación frente a otro, sino autodeterminación en que permanece en unidad afirmativa que sólo se refiere a sí. De este modo, es la verdadera singularidad en cuanto la universalidad que en sus particularidades se encierra sólo consigo misma.¹⁰⁶

El concepto se negará en tanto unidad y universalidad ideal, de tal manera que aquello que encerraba como subjetividad ideal se tornará objetividad, es decir, la realidad del

¹⁰⁴ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p.62

¹⁰⁵ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la Estética*; p. 82

¹⁰⁶*Ibidem*, p. 83

concepto. “(...) el poder del concepto, que ni cede ni pierde su universalidad en la dispersa objetividad, sino que revela esta unidad suya precisamente a través de la realidad y en esta misma”.¹⁰⁷ Así pues, una vez que se ha negado y objetivado el concepto entramos al plano de la Idea, de la unidad mediada por sus diferenciaciones.

Hegel establece, siguiendo a Platón, la identidad entre la belleza y la verdad. Sin embargo, es preciso señalar que esta identidad lo es sólo en un sentido, a saber, en el sentido en que la belleza es idea, de tal manera que lo bello es verdadero en sí mismo. Por el otro lado, la idea es verdadera en cuanto es pensada y, en ese sentido, en cuanto tiene su ser en sí, es decir, que es ella una idea universal, sin considerar aun su existencia externa. Debido pues a la objetivación que el concepto realiza, a través de su propia determinación, podemos señalar que la Idea no es sólo verdadera sino bella. “Lo bello se determina por tanto como la *apariencia* sensible de la idea”.¹⁰⁸ La obra de arte es la unidad inmediata de espíritu y naturaleza, es decir, la unión de un contenido espiritual y un material sensible, en palabras de Hegel, es una especie de sensibilización de lo espiritual y espiritualización de lo sensible.

En cuanto a la postura que se toma frente a los objetos es preciso señalar dos opciones, por un lado, un tratamiento teórico en donde se presupone la autonomía de las cosas, de tal manera que el sujeto se encuentra finito y no libre, pues encuentra su limitación en ellos. Por el otro lado, el práctico, en el cual los objetos se encuentran supeditados al hombre en tanto son entendidos como útiles, de tal manera que se establece una contradicción entre los fines y los impulsos o pasiones del hombre. Para la consideración de los objetos en tanto bellos es preciso unificar ambos puntos de vista. Al unir ambas posturas dejamos que aparezca el concepto realizado y, en ese sentido, muestra su unidad y vitalidad subjetiva. Así mismo, en cuanto a la referencia del objeto de manera pasiva, es decir, en donde el sujeto sólo intuye y observa, el sujeto “(...) devine en sí mismo concreto, pues hace para sí la unidad del concepto y la realidad, la unificación de los dos lados hasta aquí escindidos en yo y objeto, y por tanto abstractos, en su concreción misma”.¹⁰⁹

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 84

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 85

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 86

Por el otro lado, en cuanto al modo práctico de aproximación, una vez que el objeto bello se entiende como la realización del concepto el deseo se retrae, pues el sujeto supera sus fines frente al objeto, es decir, que al considerar a este como autónomo reconoce en él su propio fin. Así la relación de los objetos bellos en tanto útiles o medios desaparece y toma su lugar la realización del concepto. Así pues, se afirma que lo verdadero tiene su ser-ahí en el despliegue de su realidad externa.

(...) el arte tiene la determinación de aprehender y representar como verdadero el ser-ahí en su apariencia, es decir, en su adecuación al contenido consigo mismo conforme, a aquel que sea en y para sí. La verdad del arte no puede ser por tanto mera exactitud, a la cual se limita la llamada imitación de la naturaleza, sino que lo externo debe concordar con algo interno que en sí mismo concuerde y precisamente por ello pueda revelarse en lo externo como sí mismo.¹¹⁰

En este despliegue el arte debe realizar un proceso de depuración el cual consiste en dejar de lado todo aquello que no corresponde al tratamiento del concepto, por ejemplo, cuando los retratistas deben omitir los defectos o aspectos meramente mundanos, por decirlo de alguna manera, con el propósito de consolidar el *ideal*. Dicha concepción es superada en el tratamiento del arte posterior a la etapa del arte romántico, pues como se ha mencionado la tarea del arte deja de ser la expresión sensible de la Idea. No resulta pues extraño el rechazo que se tuvo de la pintura realista, desde la perspectiva Hegeliana, en este periodo, de cierta manera este tipo de arte significa propiamente lo expresado por Hegel en sus consideraciones, a saber, que el arte abandonaba la esfera espiritual para ahora tener por contenido cualquier tema humano, sin embargo, esto último tiene que ver más con el contenido que con la forma.

Sin embargo, también en el arte romántico, si bien en este el sufrimiento y el dolor afectan al ánimo y a lo interno subjetivo más profundamente que entre los antiguos, puede representarse una intimidad espiritual, un gozo en la resignación, una beatitud en el dolor y una fruición en el sufrimiento, y aún una voluptuosidad hasta en el martirio. Incluso en la música italiana solemnemente religiosa está la expresión del lamento penetrada por este placer y esta transfiguración del dolor. En lo romántico en general esta expresión es la sonrisa a través de las lágrimas. Las lágrimas pertenecen al dolor, la sonrisa a la jovialidad, y así la sonrisa en el

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 116

llanto denota este estar-calmado en sí ante el tormento y el sufrimiento (...) la sonrisa (...) debe aparecer como la entereza y la libertad de lo bello a pesar de todos los dolores.¹¹¹

4.2.- *El desarrollo de la historia*

Hasta ahora hemos señalado que el arte se sirve de elementos naturales o materiales en la exterioridad de lo interno de tal manera que “(...) aparece en esta exterioridad levantada contra la universalidad él mismo como *individualidad viva*”.¹¹² Es preciso señalar que las formas naturales que se ocupan en el desarrollo de la obra de arte han de tomarse como simbólicas pues estas no valen para sí mismas de manera inmediata sino más bien que sirven para expresar lo interno y espiritual, para la expresión de la Idea. Estos dos componentes constituyen la forma y el contenido respectivamente. De tal manera que la relación que se establece entre ambos debe resaltar no el material con que es realizada la obra sino su contenido, es decir, la Idea.

(...) en cuanto al arte tiene la tarea de exponer la Idea para la intuición inmediata en forma sensible, y no en la manera del pensar y de la pura espiritualidad en general, y esta exposición tiene su valor y dignidad en la correspondencia y la unidad de ambos lados de la Idea y de su figura (*Gestalt*), así dependerá la altura y excelencia del arte en la realidad, según su concepto, del grado de intimidad y unidad en que aparecen trabajados una en otra Idea y figura.¹¹³

Ahora bien, en cuanto al contenido de la obra de arte es preciso señalar que para Hegel lo divino debe ser el centro de las representaciones artísticas. Sin embargo, al ser lo divino unidad y universalidad pertenece este al ámbito del pensamiento lo cual implica su tratamiento desde la imaginación y la fantasía. “Si ahora la fantasía lo aprehende y lo representa figurativamente en la forma de la determinidad, interviene entonces una multiplicidad del determinar, y aquí es donde comienza el dominio propiamente dicho del arte ideal”.¹¹⁴ Así pues, la correspondencia entre forma y contenido se logra a través de un desarrollo histórico, al igual que ocurre en el caso del Estado, la religión y la filosofía.

¹¹¹ G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*; p. 119

¹¹² *Ibidem*, p. 117

¹¹³ *Ibidem*, p. 75

¹¹⁴ *Ibidem*, p.130

Lo que Hegel señala en su filosofía de la historia es precisamente el carácter dialéctico que toda ciencia exige y, nos dice, que la mera acumulación de datos no da como resultado una solución en cuanto al problema de la conciencia de hechos y problemas históricos. En este sentido, lo que se estructura a través del pensamiento hegeliano es precisamente un marco analítico de lo histórico. Es decir, un núcleo teórico a priori, a través del cual se sistematiza una serie de hipótesis que, a su vez, se sirven de hechos o datos para obtener ciertas inducciones. De tal manera que todo trabajo histórico implica ya el uso de categorías, a través de las cuales se percibe lo existente.

Este tipo de marco analítico a priori que pretende la asimilación de todo el arte de la época fue posible hasta la modernidad, como bien señala Robert Hauss en *Las transformaciones de lo moderno*; “Así pudo decirse del tiempo posterior al romanticismo (ultimo periodo en que hubo una conciencia de época que abarca todas las artes): <<lo que diferencia el arte de la modernidad de todas las épocas precedentes es la perdida de una unidad epocal”.¹¹⁵ Siguiendo a Hauss, habría que señalar la distinción entre umbral de época y conciencia de época. Por un lado, el umbral de época es precedido por un programa normativo, en este sentido podríamos señalar junto con Danto, la consecución del gran relato del arte, es decir, que fue posible una unidad epocal en el romanticismo por ser perteneciente aún al seguimiento del programa normativo de la mimesis. Por el otro lado, la conciencia de época se da de manera posterior pues “(...)la formación retrospectiva de épocas: la significación y transformación de un suceso no se deduce de su transición de lo antiguo a lo nuevo, sino sólo -y es muy distinto- de aquello que constituye su consecuencia”.¹¹⁶ En este sentido podemos señalar que Hegel no sólo se ocupó del arte romántico inserto en su umbral de época sino que, además, fue capaz de vislumbrar la conciencia de época respecto del arte, es decir, su muerte. Pues lo que realizó fue una comprensión de manera retrospectiva, “(..) la autocomprensión de cada nuevo periodo necesita una reflexión retrospectiva”.¹¹⁷

Regresando a la concepción hegeliana los métodos históricos sirven para proveer a la ciencia histórica de hechos o datos, sin embargo, esta no se agota en la recolección de estos pues, al pretender alcanzar una realidad histórica, se debe tomar en cuenta que estos datos

¹¹⁵ Robert, Hauss; *Las transformaciones de lo moderno*, p. 12

¹¹⁶ *Ibidem*, p.13

¹¹⁷ *Ibidem*, p.14

están en función de alguien, son dados a alguien para algo. Se entiende entonces que la realidad histórica se constituye de dos tipos de ingredientes, por un lado, los variables y, por el otro, los invariables. Ambos conforman un marco teórico que permite la reconstrucción histórica de una época concreta. En el caso de la historia del arte se necesita el seguimiento de los estilos de arte, pero también una teoría que enmarque dichos datos, en este caso, las determinaciones de la Idea de lo bello, tratadas en el apartado anterior y la manera en cómo esta idea se objetiviza en las diferentes formas de arte.

Hegel plantea que es en el hombre en donde lo natural y lo espiritual encuentran un punto de unión. Se plantea entonces el tema de la naturaleza humana, la cual debe ser entendida como algo que tiene múltiples manifestaciones y que, sin embargo, se revela en un mismo interés. “La reflexión pensante es la que prescinde de la diferencia y fija lo universal, que debe obrar de igual modo en todas las circunstancias y revelarse en el mismo interés”.¹¹⁸ Este interés es el que se planteó líneas arriba, a saber, que el espíritu plantea su propia definición a través de su autorreconocimiento, de su autoconsciencia.

Si definimos, pues, el fin diciendo que consiste en que el espíritu llegue a la consciencia de sí mismo o haga al mundo conforme a sí mismo -ambas cosas son idénticas-, puede decirse que el espíritu se apropia la objetividad o a la inversa que el espíritu saca de sí su concepto, lo objetiva y se convierte de este modo en su propio ser.¹¹⁹

Así pues, el fin de la historia universal es el autoconocimiento del espíritu. En este sentido, ésta es para Hegel la manifestación del proceso divino, es decir, que la historia vendría a ser un conjunto de fases que se ordenan de manera dialéctica para cumplir el fin del espíritu. Los pueblos vienen a ser este conjunto de fases, los cuales se encuentran enmarcados en la llamada historia universal.

Cuando se habla de historia pensamos, por un lado, en las relaciones entre diversos pueblos; pero, por el otro, solemos pensar en figuras individuales que tienen necesidades, pasiones e intereses, de tal manera que este conjunto nos parece la causa de sus acciones. Estas acciones son, sin embargo, los medios de realización de la Idea.

¹¹⁸ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p.60

¹¹⁹ *Ibidem*, p.75

El primer principio de la idea, en esta forma, es, como se ha dicho, esa idea misma, en abstracto; el otro es la pasión humana. Ambos forman la trama y la urdimbre en el tapiz de la historia universal. La idea, como tal, es la realidad; las pasiones son el brazo con que se extiende. Estos son los extremos; y el medio que nos enlaza y en el que ambos concurren es la libertad moral.¹²⁰

Así pues, el medio de realización de la Idea es precisamente, en su forma objetiva, la actividad del hombre. Pues nada se ejecutaría si no fuese porque ese fin es al mismo tiempo el fin del hombre. Es necesario señalar que estos fines del hombre no siempre coinciden con el fin último, pero ello nos remitiría sólo al plano del interés y la vida particular, la cual no siempre abriga los ideales y las formas de desarrollo del espíritu. Sin embargo, hay fines que sí coinciden con este desarrollo, estos pueden darse de manera consciente, pero también de manera inconsciente, es decir, que el hombre sin darse cuenta realiza una serie de acciones que van en pro del desarrollo de la Idea:

(...) lo activo es siempre individual: yo soy lo que soy en la acción; es mi fin el que trato de cumplir. Pero este fin puede ser un fin bueno, un fin universal. El interés puede, sin duda, ser un interés enteramente particular; pero de eso no se sigue que sea contrario al universal. Lo universal debe realizarse mediante lo particular.¹²¹

En este punto es necesario señalar que para Hegel las pasiones refieren al hecho de realizar una acción impulsada por intereses particulares o fines especiales, las cuales se realizan con voluntad e interés. Sin embargo, como hemos visto en el párrafo anterior tales pasiones pueden coincidir con fines universales. Por ello señala Hegel que:

(...) la historia universal no comienza con ningún fin consciente (...) comienza con su fin general: que el concepto del espíritu sea satisfecho sólo *en sí*, esto es, como *naturaleza*. Tal es el impulso interno, más íntimo, inconsciente. Y todo el asunto de la historia universal consiste, como ya se advirtió, en la labor de traerlo a la consciencia. Presentándose así en la forma de *ser natural*, de *voluntad natural*, eso que se ha llamado el lado subjetivo, o sea, las necesidades, el impulso, la pasión el interés particular, como también la opinión y la representación subjetiva, existen por sí mismos.¹²²

¹²⁰ *Ibidem*, p. 82

¹²¹ *Ibidem*, p. 83

¹²² *Ibidem*, p.84

Así pues, los hombres realizan, a través de sus acciones, el fin universal. Si bien no hay consciencia de los fines universales que se encuentran detrás de su acción. Como he mencionado antes no todos los intereses, pasiones y acciones coinciden con este fin, sin embargo, hay figuras, normalmente las que reconocemos en los grandes procesos históricos, que cumplen con esta coincidencia. Estos son, nos dice Hegel, los grandes hombres de la historia, es decir, aquellos hombres que tiene fines particulares coincidentes con la voluntad del espíritu. “Los pueblos se reúnen en torno a la bandera de esos hombres que muestran y realizan lo que es su propio impulso inmanente”. Así, la configuración de la Idea tiene un lado lógico, es decir, un lado universal, interno y representado. Pero también una forma de ser en la inmediatez. “La idea universal es, por tanto, plenitud sustancial por un lado y abstracción del libre albedrío por el otro”.¹²³

Los antecedentes teóricos del desarrollo histórico en el pensamiento hegeliano los encontramos ya en la Fenomenología, la cual muestra “(...) ciertas fases históricas que han sido determinantes en el desarrollo de la consciencia hasta llegar a la interioridad que sabe de sí misma y que problematiza su relación con una realidad ética dada.”¹²⁴ Estas fases se ubican según el desarrollo posterior de la filosofía de la historia, a saber: el mundo griego, el mundo medieval, la Ilustración, la Revolución y el tiempo propio del autor, la modernidad.

Ahora bien, en cuanto a la configuración del fin en la realidad Hegel señala al Estado como la unificación de la voluntad subjetiva y de lo universal. Así podemos percatarnos que la libertad individual no hace referencia al capricho individual, sino a la unidad de la voluntad general y subjetiva, es decir, a la realización de la razón. Por el otro lado, las leyes del Estado representan las determinaciones universales. “El fin del Estado consiste en que lo sustancial tenga validez, exista y se conserve en las acciones reales de los hombres y en sus intenciones”.¹²⁵

Los momentos del desarrollo del espíritu absoluto, arte, religión y filosofía se dan solamente en el marco del Estado. En este sentido las formas del desarrollo del arte, que se explicaran detalladamente en el apartado siguiente, se desarrollan a través de los diferentes

¹²³ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p.87

¹²⁴ Huesca, Fernando; *Los avatares de la moral: El espíritu cierto de sí mismo. La moralidad*; p.4

¹²⁵ *Ibidem*, 101

pueblos. “Lo universal que se destaca y se hace consciente en el Estado, la *forma* bajo la cual se produce cuanto existe, eso es lo que constituye la *cultura* de una nación. Pero el contenido determinado que recibe esta forma de universalidad (...) es el *espíritu mismo del pueblo*”.¹²⁶

Los espíritus de los pueblos son las diferentes fases de un desarrollo evolutivo histórico. Estas fases son un conjunto de determinaciones de la libertad. Así mismo cada fase representa un principio peculiar determinado, el cual establece un determinado carácter del pueblo. Este último es el que marca las particularidades del arte, la religión y la filosofía de los pueblos. “Hay, pues, sin duda, en todos los pueblos de la historia universal poesía, artes plásticas, ciencia y filosofía. Pero no sólo el tono, el estilo y la dirección son distintos, sino también el contenido. El contenido se refiere a la suprema diferencia, a la diferencia de racionalidad”.¹²⁷ Por ello los elementos de una obra contienen una determinación universal que proviene del pensamiento. La cultura pues consiste en comprender este pensamiento, por ello nos dice Hegel que para conocer lo que ha sido Grecia debemos remitirnos a Sófocles, Aristófanes, Tucídides y Platón, pero también a Homero, Fidias, Lisipo, Arión, entre otros.

4.3.- *Formas del arte*

En el arte Hegel propone tres formas que se suceden unas a otras, a través de las cuales el espíritu pretende alcanzar la autoconciencia. Pero este movimiento se da sólo en el plano sensible, en tanto que es característico del arte que el contenido, la idea, se determine según una forma sensible. Estas tres formas son: el arte simbólico, el arte clásico y, por último, el arte romántico. Las cuales se entienden a modo de determinaciones de la idea de lo bello “(...) la universalidad de la representación no se determina exteriormente, sino en sí misma por su propio concepto, de modo que es este concepto el que se desdobra en una totalidad de modos particulares de configuración del arte”.¹²⁸ Estas diferentes formas obedecen entonces a fases particulares del desarrollo del concepto, de tal manera que estas determinaciones adquieren una configuración real distinta. Es aquí en donde podemos unir las determinaciones de un momento de desarrollo de la idea y las determinaciones particulares de las formas de arte con las determinaciones generales del proceso histórico.

¹²⁶ *Ibidem*, p.103

¹²⁷ *Ibidem*, p. 145

¹²⁸ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.221

(...) da lo mismo considerar el progreso de este desarrollo como un progreso interno de la idea en sí o como de la figura en que ésta se da ser-ahí. El vínculo entre estos dos lados es inmediato. Por tanto, la perfección de la idea en cuanto contenido aparece asimismo como la perfección de la forma; y las deficiencias de la figura artística se evidencian a su vez parejamente como una deficiencia de la idea, pues esta constituye el significado interno de la apariencia externa y esta se deviene a sí misma real.¹²⁹

La razón por la cual las formas de arte se corresponden con su contexto histórico es que el contenido, las representaciones de la idea, se conforman según el propio desarrollo de la idea, pues “(...) el contenido debe ser en sí mismo verdadero y concreto antes de poder hallar la figura verdaderamente bella.”¹³⁰

La idea en cuanto a lo bello artístico se entiende como unidad, sin embargo, para ser asimilada por la conciencia artística se desdobra y se media entre sus particularidades, de tal manera que de ello surgen las formas de lo artístico, las cuales se caracterizan por una manera particular de aprehender la idea como contenido. La manera en cómo podemos determinar dichas formas es a través de la apreciación de la relación que se da entre la forma y el contenido. “No solo no hay una forma clásica, sino también un contenido *clásico* (...) la forma y el contenido se hallan tan estrechamente enlazados en la obra de arte, que aquella sólo puede ser clásica si este lo es.”¹³¹

4.3.1.- *Forma simbólica*

El primer tipo de relación que se da entre el contenido y la forma está caracterizado por la idea, como contenido, aún en su indeterminidad. Por esta razón el autor sostiene que este momento no es aún considerado como arte, es más bien un pre-arte pues

(...) no [se] llega a una identificación perfecta, sino sólo a una asonancia e incluso a una concordancia todavía abstracta entre significado y figura que en esta mutua conformación ni consumada ni consumable resaltan, junto a su afinidad, igualmente su exterioridad, extrañeza e inadecuación recíprocas.¹³²

¹²⁹ *Ibid* p.221

¹³⁰ *Ibid* p.222

¹³¹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p.144

¹³² G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética* p. 222

De tal manera que lo que obtenemos es, en palabras del autor, un mero buscar la figurativización y no la capacidad desarrollada de la verdadera representación. Es preciso señalar que esto ocurre debido al propio desarrollo de la idea, es decir, a la propia imperfección del contenido. Hay pues una clara contradicción en la conformación de dicha forma de arte pues “(...) la idea todavía es lo mas o menos indeterminado, inconfigurable, mientras que los objetos naturales están por completo determinados en su figura.”¹³³

El símbolo, nos dice Hegel, es el inicio del arte. Entendemos por este a “(...) una existencia exterior inmediatamente presente o dada para la intuición, que sin embargo no debe tomarse tal como se presenta inmediatamente, por sí misma, sino entenderse en un sentido más amplio y más general.”¹³⁴ Este se conforma de dos cosas, por un lado, el significado y, por el otro, la expresión del mismo. El primero de ellos es una representación o un objeto, mientras que el segundo es una existencia sensible o una imagen.

El símbolo es esencialmente ambiguo, debido a que una figura simbólica no sólo se constituye a partir de una sola determinación, sino que se constituye de otras determinaciones independientes de aquella cualidad común una vez significada por ella. Esto se debe a que el contenido puede ser no solamente un abstracto, es decir, una unidad, sino que también puede ser un concreto, lo cual implica múltiples determinaciones particulares. Si bien es cierto que algunos símbolos tienen características que implican a la misma idea que representan, por ejemplo, el círculo como símbolo de la eternidad, también es cierto que esta figura tiene otras determinaciones que no corresponden con la idea que busca representar.

Hegel sostiene que hay, por lo menos, dos niveles de representación. El primero es la representación de sí mismo, es decir, de manera literal. El segundo nivel se caracteriza por representar algo más que la figura en sí representada, es decir, de manera figurada. Ejemplo de esto último es la figura del zorro como símbolo de la astucia. La correlación establecida entre la figura y el significado sólo aparece en la medida en que éste último es nombrado de manera explícita, es decir, al nombrar su referencia. El hecho de que el símbolo sea interpretado de la manera en la que se pensó cuando se colocó en un determinado lugar depende de una convención. Es decir, sólo aquellos que se encuentren insertos en los

¹³³ *Ibidem*, p. 59

¹³⁴ *Ibidem*, p.225

entendidos históricos, estéticos, políticos etc. de una cultura podrán captar el sentido de ese símbolo de esa manera concreta. Por ejemplo

(...) cuando en las iglesias cristianas vemos el triángulo en un lugar prominente del muro, en seguida reconocemos que aquí no se pretende la intuición sensible de esta figura como un mero triángulo, sino que se trata de un significado de la misma. Por el contrario, nos es igualmente claro que en otros lugares la misma figura no debe tomarse como símbolo o signo de la Trinidad. Pero otros pueblos no cristianos, carentes del mismo hábito y conocimiento, dudarán a este respecto, y tampoco nosotros podemos determinar con la misma seguridad en todas partes si un triángulo ha de tomarse como triángulo propiamente dicho o simbólicamente.¹³⁵

Lo que Hegel logró apreciar fue el hecho de la falta de univocidad del símbolo, es decir, su carácter polisémico. Es por ello que nos dice que el símbolo es ambiguo, porque su interpretación depende de cierto marco contextual y, en ese sentido, al cambiar este último cambiará su significación. Así pues, lo característico del arte simbólico es que “(...) la imagen siempre representa algo más que sólo el significado cuya imagen ofrece.”¹³⁶ Y que tal significado se encuentra inserto en una serie de determinaciones y culturales que le dan sentido.

Hegel ubica la pertenencia del arte simbólico al periodo de desarrollo de las culturas Orientales. Ellas construyeron sus mitos en circunstancias poéticas debido a que hay un reconocimiento de un poder autónomo y sustancial, independiente del albedrío, en este contexto “(...) el hombre no existe en sí y por sí, sino por cuanto entra en relación con esa sustancia universal.”¹³⁷ Este poder sustancial se compone de dos aspectos contrapuestos, por un lado, el espíritu y, por el otro la naturaleza. Este periodo se caracteriza por la falta de reconocimiento de la interioridad, así pues, las acciones del hombre se realizan conforme a una ley exterior que se configura como un derecho coactivo. Nos encontramos en la mera apreciación del en sí, en donde la ley se reconoce por sí misma, sin remitirnos a lo subjetivo. El hombre sólo tiene conciencia inmediata.

¹³⁵ *Lecciones sobre la estética*, p.229

¹³⁶ *Ibidem*, p.232

¹³⁷ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p.215

Mientras que nosotros obedecemos porque sacamos de nosotros mismos lo que hacemos, es en Oriente algo que vale por sí mismo, sin necesidad de tal asistencia subjetiva. El hombre no percibe en la ley su propia voluntad, sino una voluntad ajena por completo a él. El espíritu se revela como simple espíritu natural, porque todavía no ha descubierto su interioridad.¹³⁸

Esto podemos apreciarlo de igual manera en la forma de conciencia del pueblo, es decir, en la forma de su estado. El principio que caracteriza al estado oriental es

(...) que los individuos no han logrado en sí mismos su libertad subjetiva, sino que, como accidentes, adhieren a la sustancia, lo cual empero no es una sustancia abstracta, como la de Spinoza, sino que tiene presencia, para la conciencia natural en la forma de un jefe, al cual todo pertenece.

Las formas de estos tipos de estados son: el despotismo teocrático, la aristocracia teocrática, la monarquía teocrática. la diferencia fundamental entre el estado oriental y el estado moderno es pues que en el primero el Estado no es un fin sino un jefe, mientras que el Estado moderno se piensa como un fin universal, sustancial para todos. Por esta razón Hegel sostiene que el estado oriental es una etapa de niñez en cuanto al desarrollo histórico se refiere.

En el arte esto ocurre de igual manera. El asombro, nos dice Hegel, es el primer paso para la actividad artística, este presupone el reconocimiento de otro, la naturaleza, y el retraimiento espiritual, de tal manera que reconoce en las cosas algo, que es en sí y permanente. Por tal razón, no hay libertad, sino mera necesidad y ley, pues se reconoce en lo otro cierta universalidad. Esta es la razón por la que Hegel sostiene que en este periodo hay un pre-arte pues “La veneración inmediata de las cosas naturales, el culto a la naturaleza y a los fetiches, no es todavía, por tanto, arte.”¹³⁹

Podemos señalar que respecto al tratamiento del espíritu objetivo nos encontramos en el reconocimiento de la oposición, es decir, en la asimilación de lo otro en tanto límite. “(...) el primer producto de esta circunstancia consiste en que, por una parte, el hombre se enfrenta a la naturaleza y a la objetualidad en general como fundamento y las venera como potencia.”¹⁴⁰ En este sentido, la significación que se desarrolla de uno se realiza a través de

¹³⁸ *Ibidem*, p.216

¹³⁹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 235

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 234

lo otro de manera relacional, como se ha mencionado anteriormente. “Mas para esto es preciso que la cosa pueda “distinguirse”, esto es, negarse: la negación es el proceso por el cual se revelan las diferencias.”¹⁴¹

Ahora bien, el inicio del arte se encuentra en íntima relación con la religión, razón por la cual las primeras obras de arte son de índole mitológica. Estos mitos nos remiten precisamente a la asimilación de la naturaleza como la otredad, de tal manera que la búsqueda y conformación de su explicación constituyen el entramado de este tipo de arte.

La mitología es una obra arte colectiva; por eso forma el espíritu de un pueblo y se desarrolla históricamente a través de las generaciones, dando vida a un mundo compartido. Pero cuando el ciclo de mitología y arte se cierra esa figura queda como un mundo del pasado y como una ensoñación imposible de revivir.¹⁴²

El inicio del arte, al igual que del desarrollo de la autoconsciencia, lo constituye lo indeterminado, lo abstracto. En este sentido, el arte simbólico se concibe como una lucha constante entre un contenido abstracto e indeterminado y con una forma de arte aún poco homogénea. “Todo el arte simbólico puede a este respecto concebirse como una incesante pelea entre la adecuación y la inadecuación de significado y figura, y las diversas fases no son tanto diferentes clases de lo simbólico como estadios y modos de una misma contradicción.”¹⁴³

La forma del arte simbólico tiene tres fases, a saber, el simbolismo inconsciente, el simbolismo de la sublimidad y, por último, el simbolismo consciente de la forma artística comparativa. El simbolismo inconsciente, a su vez, tiene tres fases. La primera de ellas, nos dice Hegel, no se ha de contar propiamente como simbólica, ni tampoco como arte, pero es, sin embargo, el momento de despeje para ambos desarrollos. “Esta es la inmediata unidad sustancial en una figura natural de lo absoluto en cuanto significado espiritual con su ser ahí sensible indiviso.”¹⁴⁴ La segunda fase constituye la transición al símbolo propiamente dicho. Por un lado, en esta fase los significados universales se elevan más allá de los fenómenos naturales singulares, pero, por el otro, retornan a la consciencia en forma de objetos naturales

¹⁴¹ Carpio, Adolfo; Principios de filosofía, una introducción a su problemática; p.295

¹⁴² Paredes, María del Carmen; *Periodo de Jena (1801-1806) en Guía Comares*; p.62

¹⁴³ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 235

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 236

concretos. Hay pues un doble afán, el primero, es espiritualizar lo natural y, el segundo, es sensibilizar lo espiritual. Por último, en la tercera fase nos encontramos de manera propia en el símbolo. En ella lo que se lleva a la intuición es un producto realizado por el arte que, por una parte, se representa a sí mismo en su peculiaridad, pero, por la otra, manifiesta un significado universal. Estas formas más determinadas las encontramos en las concepciones religiosas de mundo de los pueblos, así “(...) tenemos que buscar las concepciones y documentos más concretos en la primera fase de la antigua religión *parsi*, de la segunda en la *India*, de la tercera en *Egipto*.”¹⁴⁵

En la fase del simbolismo de la sublimidad aparece el arte de la sustancialidad, razón por la cual desaparece las alusiones, las desfiguraciones y los enigmas de tipo simbólico-fantástico. En esta fase aparece el significado con mayor claridad para la consciencia. se distinguen dos estadios, estos se diferencian uno del otro según la relación que se establece de acuerdo a la sustancia, es decir, entre lo absoluto o lo divino y la finitud de la apariencia. La primera fase se caracteriza porque la sustancia se entiende como inmanente a los fenómenos determinados, es decir, como un tipo de alma que vivifica a los fenómenos. Muestra de ello es el arte del panteísmo sublime presenta en la India, en el mahometismo y, más tarde, en algunas manifestaciones de la mística cristiana. La segunda fase se caracteriza por tener un sentido negativo, en esta no se encuentra una expresión adecuada suficiente para el dominio y poder de lo divino, esta satisfacción sólo se logra en “¹⁴⁶(...) el servilismo de la criatura, que únicamente en el sentimiento y el establecimiento de la indignidad deviene conforme consigo misma y con su significa.” Ejemplo de esta fase es la poesía hebreaica.

Por último, en el simbolismo consciente de la forma artística comparativa el significado y la figura deben ser llevados a una afinidad interior, de tal manera que no dependa más de uno que de otro, sino más bien se deben encontrar aspectos semejantes entre la forma y el contenido. La forma pasa a ser una expresión, de tala manera que hay un enfrentamiento entre la imagen y el significado que no es otra cosa que lo propiamente simbólico.

Las obras de arte que hacen de esta forma su base resultan por tanto de índole subordinada, y su contenido no puede ser lo absoluto mismo, sino cualquier otra circunstancia o sucesos

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 237

¹⁴⁶ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*; p. 238

limitados, por lo cual, pues las formas aquí pertenecientes son utilizadas en su mayor parte sólo ocasionalmente como accesorios.¹⁴⁷

Esta fase se subdivide en tres apartados. A la primera fase pertenece la fábula, la parábola y el apólogo. En estas formas, en primer lugar, la separación entre figura y significado no está aún expresamente puesta y, en segundo lugar, el aspecto subjetivo del comparar no está enfatizado. Lo relevante de esta fase es “(...) la representación de la apariencia singular concreta a partir de la cual debe poderse explicar el significado universal.”¹⁴⁸ A la segunda fase pertenece la alegoría, a metáfora y el símil. En ella el significado universal se encuentra bajo la denominación de la figura ilustrativa. Por último, pertenece a la tercera fase el poema didáctico y el descriptivo. En ella emerge la separación de los lados que el símbolo había mantenido hasta aquí, aunque referidos en su separación.

(...) la figura artística, como en el *poema didáctico*, se le aparece completamente exterior, mientras que, por otro lado, lo para sí exterior es aprendido y representado, en la llamada *poesía descriptiva*, según su mera exterioridad. Pero con ello han desaparecido la asociación y la referencia simbólica, y tenemos que buscar una ulterior, verdaderamente correspondiente al concepto del arte, unión de forma y contenido.¹⁴⁹

4.3.2.- *Forma clásica*

En la forma simbólica el contenido, la idea, se presentaba de manera indeterminada, lo cual daba como resultado la falta de adecuación entre significado y figura. La forma clásica se caracteriza por alcanzar un acuerdo entre el significado y la figura. La diferencia radica en que el contenido, la idea, se encuentra en el arte clásico de manera concreta. Este contenido o idea concreta es aquella que perteneciendo a lo natural conviene con lo espiritual en y para sí.

Esta figura que tiene en sí misma la idea como espiritual -y ciertamente la espiritualidad individualmente determinada-, cuando debe mostrarse con apariencia temporal es la figura humana. El personificar y el humanizar han sido ciertamente denigrados como a menudo una degradación de lo espiritual; pero, en la medida en que tiene que llevar lo espiritual a la

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*; p. 239

intuición de modo sensible, debe el arte proceder a esta humanización, pues sólo en su cuerpo aparece sensiblemente el espíritu de manera satisfactoria.¹⁵⁰

Esta figura humana no se entiende en el arte clásico como sólo ser ahí, pues de esa forma se consideraría como cualquier otro objeto de la naturaleza. La figura humana se debe entender entonces como figura de lo espiritual, en este sentido, el contenido que caracteriza a la forma clásica es aquel capaz de dotarse de significado a sí mismo, es decir, lo que se reconoce. “Esto es lo espiritual, que en general hace de sí mismo su objeto.”¹⁵¹ Se sostiene entonces que la idea que se representa en el arte clásico es autónoma pues representa lo en sí y para sí como el libre significado absoluto, es decir, la autoconsciencia. “Solo en el espíritu, como concreta libre, infinita referencia a sí mismo está verdaderamente fuera y es autónomo en su ser ahí el verdadero significado absoluto.”¹⁵²

La adecuación que se da entre el contenido y la forma en el arte clásico está enmarcada de manera histórica por otra adecuación de tipo político. Esta segunda adecuación se da entre la eticidad y la voluntad del individuo. “En el griego (...) la eticidad es una con el sujeto, cuyos fines se han convertido en virtudes. Lo ético aparece como el Estado, en el cual tiene su existencia lo universal.”¹⁵³

Es en el mundo griego en donde se unen los dos momentos del mundo oriental, es decir, la libertad subjetiva y la sustancialidad. De tal manera que la voluntad del hombre tiene como contenido lo objetivo, es decir, el Estado, pues este es su interés propio. Sin embargo, estos principios “(...) están unidos solamente en unidad inmediata (...) constituyen a la vez la mayor contradicción. En Oriente la contradicción está repartida entre los dos extremos, que entran en conflicto. En Grecia los dos extremos se hallan unidos.”¹⁵⁴

Hegel considera que es en la cultura griega en donde lo ético y lo jurídico se revelan. Así el individuo griego vivía autónoma y libremente pero sin que ello implicara desligarse de los intereses del Estado. En esta configuración política el hombre se reconoce a sí mismo y a los otros, surgen entonces distintas formas a través de las cuales el hombre se recrea, se

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.59

¹⁵¹ *Ibidem*, p.315

¹⁵² *Ibidem*, p. 316

¹⁵³ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p.399

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 206

muestra y se hace valer frente a los otros. “Libre como el pájaro que canta en el aire, el hombre exterioriza aquí lo que yace en el fondo de su fresca naturaleza humana, para patentizarse a sí mismo en esta exteriorización y conquistar el reconocimiento ajeno.”¹⁵⁵

La espiritualidad no es aún libre en este periodo, porque, por un lado, tenemos la falta de conciencia personal, principio propio del mundo oriental, unido, a su vez, con la subjetividad infinita, es decir, con la pura certeza de sí mismo. En estos últimos dos componentes vemos la clara contradicción.

El espíritu griego, como medio, parte de la naturaleza; pero convierte esta en algo establecido, puesto por él mismo; la espiritualidad no es todavía, por tanto, absolutamente libre, ni todavía existe plenamente *fuera de sí misma*, no es estímulo de sí misma. El espíritu griego parte del presentimiento y la admiración y pasa luego a establecer la significación.¹⁵⁶

Esta unidad, nos dice Hegel, es una unidad que se realiza también en el plano individual, es decir, en el sujeto mismo. De tal manera que hay una unidad entre la voluntad, las pasiones, las inclinaciones, el sentimiento y el corazón para conformar una individualidad libre. Sin embargo, aún no se establece una relación entre los individuos y poderes éticos abstractos, ya que lo universal aun está determinado por un carácter natural. “(...) lo ético es el peculiar ser y querer de la subjetividad particular. Pero esta no consiste en el apetito inmediato, sino que se ha tornado conforme al verdadero espíritu, el cual, sin embargo, todavía no es de un modo universal objeto para el sujeto particular.”¹⁵⁷

Esta es la razón por la cual el carácter griego sea llamado por Hegel como la individualidad bella, puesto que el espíritu produce y transforma lo natural en su expresión. Debido a que el hombre necesita aún de un material natural para exteriorizar el espíritu no se considera libre, pues se encuentra aún determinado. Sólo cuando este se entienda como órgano y su actividad sea su propio material de exteriorización se considerará libre.

Podemos llamar al espíritu griego el *artista plástico*, que convierte lo natural en expresión del espíritu, que hace de la piedra una estatua y no presenta la piedra como piedra y al espíritu como algo heterogéneo, sino que infunde a la piedra el espíritu y representa al espíritu en la piedra. La piedra no sigue siendo piedra; aquella estatua no es una forma exterior que se haya

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 419

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 431

¹⁵⁷ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p. 432

limitado a desaparecer, sino lo contrario. Es opuesto a la naturaleza de la piedra el ser expresión de lo espiritual; por eso tiene que sufrir una transformación.¹⁵⁸

El hombre necesita entonces, para su proceso de exteriorización, de una materia natural, en la cual imprime su sello. Sin esta materia, sin embargo, no podría tener consciencia de sí y, por tanto, no podría hacer objetiva la idea para los demás. Es pues, sólo a través de lo sensible como el hombre objetiviza su espiritualidad y, sin embargo, el espíritu griego se sabe libre en cuanto su actividad transformadora.

Una de las formas de exteriorizarse es precisamente a través del arte, en esta suerte de duplicación que se tiene de sí mismo. El primer momento comprende el interés del espíritu por transformar el cuerpo en un órgano cabal de la voluntad. Es decir, que los miembros del cuerpo reaccionen según los designios de la voluntad, de tal manera que lo que persigue es el desarrollo de la habilidad. Posterior a este desarrollo el hombre se encuentra dispuesto para expresar lo espiritual, para objetivarlo en la forma sensible correspondiente, lo humano.

El papel del artista en el desarrollo del arte clásico también tiene una modificación importante, pues debido a que el contenido es la idea en tanto libre este sólo puede ser hecho por una consciencia igualmente libre. Por ello, la obra de arte clásico se entiende como

(...) la obra libre del hombre sensato que sabe lo que quiere tanto como *puede* lo que quiere, y que, por tanto, ni está confuso en cuanto al significado y al contenido sustancial que ha pensado configurar para la intuición, ni se encuentra impedido en la ejecución por ninguna incapacidad técnica.¹⁵⁹

La individualidad libre o bella del mundo griego tiene tres formas de manifestación, a saber, el hombre por sí, los dioses y el Estado. La primera de estas formas se refiere al tratamiento del hombre como obra de arte. En este sentido, el hombre se formaba a sí mismo, como una obra,

(...) en la época primitiva surgen ya los juegos en los cuales los hombres se forman mediante la destreza corporal, mediante la lucha, la carrera, el lanzamiento de la jabalina y del disco y

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 432

¹⁵⁹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 323

cómo el canto y la danza se agregan a ellos. El hombre es, por tanto, la más antigua obra de arte.¹⁶⁰

Esta formación del hombre fue en un primer momento de manera privada, posteriormente, se extendió a la nación creando una unidad nacional basada en el cuidado de lo corporal y la contemplación de obras de arte subjetivas. Esta unidad fue la razón del surgimiento de los llamados juegos que se asociaban con el Oráculo de Delfos, entre ellos estaban los juegos olímpicos, ístmicos, los píticos y los nemeos. Estos juegos revelaban un tipo de libertad sobre su cuerpo, de tal manera que éste era el resultado de un trabajo y de un proceso de transformación.

La segunda forma de individualidad bella es la figura divina en general, la obra de arte objetiva. El contenido religioso no es sino lo humano representado, lo esencial de lo humano. En este sentido, su objeto de adoración es la humanidad idealizada. “La religión griega queda así determinada como una religión del arte; el movimiento de la humanidad cultivada, sus obras y acciones, constituyen su contenido.”¹⁶¹ Por ello el dios griego es un dios antropomorfizado que, sin embargo, aún no se ha encarnado. La unidad entre sustancia y naturaleza es aún de índole ideal. “El espíritu no es todavía el saber que el espíritu tiene de sí, el lado de su realidad es el lado natural del fenómeno. El principio griego todavía no se ha desarrollado en la forma del mundo del pensamiento.”¹⁶²

La antropomorfización de los dioses es el resultado de la expresión del espíritu subjetivo, la cual no puede sino tener la forma de lo humano, pues “(...) lo humano es lo espiritual y lo espiritual es lo excelente y verdadero de los dioses griegos, aquello por lo cual estos dioses se elevan por encima de todas las divinidades naturales y de las antiguas abstracciones (...)”¹⁶³ El desarrollo de este carácter antropomórfico se realiza, en un primer momento, a través de un movimiento negativo en donde ocurre la degradación de lo animal y la derrota de los potencias naturales, entendidas ellas misma como divinidades (Titanes). En un segundo momento, hay una afirmación positiva de la naturaleza la cual es traspasada

¹⁶⁰ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p. 432

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 435

¹⁶² G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p. 436

¹⁶³ *Ibidem*, p. 437

por la espiritualidad individual de los dioses, de tal manera que lo animal y las fuerzas de la naturaleza se encuentran entendidas como atributos y signos externos de los mismos.

(...) los auténticos dioses del arte clásico, puesto que como contenido suyo tienen la libre autoconciencia en cuanto la potencia que estriba en sí de una individualidad espiritual, tampoco pueden acceder a la intuición más que como poseyendo saber y voluntad, esto es, como potencias espirituales. De ahí que lo humano en cuya figura son representados no sea una mera forma sólo exteriormente adosada por la imaginación a este contenido, sino que reside en el significado, en el contenido, en lo interno.¹⁶⁴

Si bien en la religión griega hay una manifestación antropomórfica de dios esta aún no alcanza el grado de desarrollo de la idea que se alcanza en el cristianismo. La razón es que para la religión griega la manifestación de dios constituye su modo supremo, mientras que, en el caso del cristianismo esta manifestación es sólo un momento de lo divino. Por ello Cristo muere, el primer momento es sólo su manifestación al cual le sigue su muerte, momento en el cual toma asiento junto a su padre y es este el momento de plenitud. “Al antropomorfismo de los dioses griegos le falta por tanto el ser-ahí humano efectivamente real, tanto el corpóreo como el espiritual. Esta realidad efectiva en la carne y el espíritu sólo la introduce el cristianismo como ser-ahí, vida y obra de Cristo.”¹⁶⁵ A diferencia del cristianismo, los dioses griegos no pueden alejarse de su representación como potencia natural porque aun no hay la representación de un Dios como espiritualidad absolutamente libre. En el dios griego

(...) sigue conservándose la potencia natural no en el sentido de la naturaleza universal comprensiva, sino como operatividad determinada y por consiguiente limitada del sol, del mar, etc., en suma como potencia natural particular que aparece como individuo espiritual y tiene como su esencialidad propiamente dicha esta individualidad espiritual.¹⁶⁶

La conformación de la divinidad griega se establece a partir de un círculo de dioses particulares, los cuales se determinan de manera recíproca. Las figuras particulares deben entenderse como alegorías de propiedades universales, por ejemplo, Apolo como dios del saber. “En cuanto individualidad intuita, representada en un ser-ahí inmediato y por tanto determinada y particular, la divinidad deviene necesariamente una *pluralidad* de figuras. Al

¹⁶⁴ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.334

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.371

¹⁶⁶ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.335

principio del arte clásico le es sin más esencial el politeísmo (...)”¹⁶⁷ Sin embargo, estas individualidades si bien contiene un carácter particular son así mismo totalidades que comprenden rasgos de otros dioses,

(...) cada figura, en cuanto, divina, es siempre también el todo (...) los individuos divinos griegos [contienen] una riqueza de rasgos, y aunque su beatitud resida en su universal estribar espiritual en sí mismos y en la abstracción de la orientación directa a la finitud de la diseminante multiplicidad de las cosas y las relaciones, sin embargo, tienen igualmente el poder de evidenciarse eficientes y activos en distintas vertientes(...)¹⁶⁸

El problema pues con el politeísmo griego es la falta de articulación sistemática debido a la divinidad universal aunada con la individualidad de los dioses. Esta inconsistencia se hace patente a través del desarrollo artístico, así al hacerse consciente la deficiencia implícita de este politeísmo se establece la disolución del ideal clásico. Ahora bien, hasta este punto hemos visto cómo la figura artística espiritual aparecía de manera exterior, falta pues señalar cómo la determinación espiritual del hombre se elaboró de manera efectiva. Es a través del Estado como se elaboró esta determinación.

La última forma de individualidad bella es el Estado, el cual tiene una constitución democrática. Es importante señalar que, si bien la conformación de un Estado se ha alcanzado a través de la objetivación del espíritu del pueblo, a saber, la polis, aún no se ha alcanzado el momento en el que la libertad del individuo dependa de lo sustancial, es decir, del Estado como tal, razón por la cual la voluntad individual es libre. Esto es lo que diferencia en mayor medida al estado griego del romano y, posteriormente, de la constitución del Imperio germánico. En el estado griego las leyes se obedecen por ser leyes, pero no por el desarrollo de una convicción.

Lo sustancial del derecho, el asunto de Estado, el interés general, es aquí lo esencial para el individuo, pero lo es como costumbre, en la forma de la voluntad objetiva, de suerte que la moralidad en sentido propio, la interioridad de la convicción y del propósito, no existe todavía.¹⁶⁹

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.358

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.359

¹⁶⁹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p. 453

La libertad que en este momento impera es aún una libertad subjetiva basada en una moralidad natural. Esta moralidad natural es aquella en la que lo bueno y lo justo existen como costumbre y hábito, por ello el estado griego tiene una constitución bella que, sin embargo, aún no alcanza la verdad. El momento de quiebre de este estado es el surgimiento de la reflexión, en la cual cada quien examina su propia convicción. Los primeros en introducir la reflexión subjetiva son los sofistas, de tal manera que promovieron una nueva doctrina en la cual se sostenía el actuar de manera individual según su propia convicción “(...) cada cual tiene una convicción; y así empieza una libertad subjetiva e independiente, en que el individuo está en situación de referirlo todo a su consciencia moral, incluso contra la constitución existente.”¹⁷⁰ Puede verse entonces que nace en el sujeto la aspiración de una consciencia sustancial, que descansa en sí mismo, de tal manera que se establece una discordancia entre el fin del Estado y el fin para sí mismo. Así pues, la transición entre el arte clásico y el arte romántico tiene que ver con la transición entre lo espiritual para sí autónomo y el ser-ahí exterior.

Lo espiritual, en esta separación de su realidad, en la cual ya no se reencuentra es por consiguiente lo abstractamente espiritual, pero no el dios uno oriental, sino, por el contrario, el sujeto efectivamente real que se sabe, el cual produce y retiene todo lo universal del pensamiento, lo verdadero, lo bueno, la costumbre, en su interioridad subjetiva, y no tiene en esta el saber de una realidad efectiva dada, sino sus propios pensamientos y convicciones.¹⁷¹

Por una parte, tenemos un contenido interno que tiene que ver con un mundo previo, contradictorio con este contenido. Por la otra, esta oposición encuentra su solución en el arte, a través del surgimiento de una nueva forma artística en la cual “(...) la lucha de la oposición no la conduce el pensamiento ni se queda en la escisión, sino que la realidad efectiva es llevada a representación en la insensatez de su corrupción misma, de tal modo que se destruye en sí misma (...)”¹⁷² Se trata ahora de la representación de una subjetividad, de tal manera que hay un retraimiento que podemos entender como la autoconciencia de un sujeto que intenta satisfacerse en su interioridad. Es preciso señalar que esta individualidad es una

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 457

¹⁷¹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.375

¹⁷² *Ibidem*, p.376

subjetividad abstracta y finita, pues aun no contiene lo absoluto, esto último se debe a que frente a ella hay aún una realidad, de igual manera finita, que deviene libre.

Un espíritu noble, un ánimo virtuoso al que le resulta negada la realización de su consciencia en un mundo de vicio e insensatez, se vuelve con apasionada indignación o más sutil ingenio y más gélida amargura contra el ser-ahí que tiene ante sí, y se enoja o se burla contra el mundo que contradice directamente su idea abstracta de virtud y verdad.¹⁷³

La forma que surge a partir de esta oposición es la sátira, la cual mantiene el desacuerdo entre la subjetividad y la realidad empírica. La sátira es expresión del mundo romano, el cual se caracteriza porque la reflexión interior se encausa de tal manera que pretende alcanzar fines universales.

Un Estado como tal es el fin a que sirven los individuos, para el cual los individuos lo hacen todo. Esta época puede llamarse la edad viril de la historia. El varón no vive en la arbitrariedad del señor ni en su propia arbitrariedad de la belleza. Ha de hacerse a la labor penosa de servir, y no en la alegre libertad de su fin. El fin es para él algo universal, sí; pero es también, al mismo tiempo, algo rígido a que ha de consagrarse.¹⁷⁴

El Estado romano es un poder que se establece para enlazar a todos los individuos éticos. Vemos entonces como hay un movimiento doble, en un primer momento, aparece la interiorización que, posteriormente, se ve confrontada con su antítesis, la cual consiste en que el individuo se pierde en el sentido en que es libre en los términos estipulados por el Estado, es decir, que éste último se encuentra por encima de la individualidad concreta, del individuo. “El curso de la historia romana consiste, por tanto, en el tránsito del hermetismo interior de la certeza que uno tiene de sí mismo, a la exterioridad de la realidad.”¹⁷⁵ La forma de gobierno que corresponde a este tipo de Estado es la aristocracia. La cual se constituyó sobre la subordinación y la violencia. “El origen de este Estado no es una familia, ni una alianza para la vida pacífica, sino una cuadrilla de bandidos que se unieron para fines de violencia.”¹⁷⁶ Así mismo, su propia constitución se encuentra estructurada en dos bandos no reconciliados que luchan por la ocupación del poder, los patricios y los plebeyos.

¹⁷³ *Ibidem*, p.377

¹⁷⁴ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p. 207

¹⁷⁵ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p. 519

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 504

El desarrollo histórico romano es tratado por Hegel de modo científico, éste se divide en: reino, república e imperio. La primera parte de este desarrollo comprende el comienzo de Roma hasta llegar a su fortalecimiento político. La república, por su parte, abarca la Guerra Púnica, la expansión mundial y la ruina interior. Por último, el tercer periodo, comprende el reino Imperial, en donde se evidencia una ruptura interna y el comienzo del cristianismo. A través de esta división Hegel establece la constitución de Roma como una unidad sólida, la cual se legitima a través de instituciones e ideas. Esta unidad se desarrolla de tal manera que se parte de una unidad de bandidos y se llega a una organización compleja que se resuelve en el Imperio Cristiano de Constantino. Ahora bien, siguiendo al Dr. Fernando Huesca en *La filosofía de la Historia de Roma de Hegel* el principio que rige a Roma es el aristocrático

(...)si hubiera que elegir un principio ético-filosófico general para la consideración de Roma, éste sería el *aristocrático* (así como para Oriente sería el *despótico*, para Grecia el *democrático* y para el Mundo Moderno el *monárquico*) entendido como una *férrea* oposición entre dos esferas sociales con sus propias dinámicas institucionales y sus propios aparatos ideológicos, por así decirlo, y que implica el sojuzgamiento político efectivo de una (en Roma los *patricios*) sobre otra (en Roma, los *plebeyos*). Se podría considerar que este “dualismo” político ideológico, no es en la historia de Roma abolido, sino hasta la disolución de lo imperial en lo feudal, en la consideración de Hegel.¹⁷⁷

La dinámica política general de Roma se basa en la virtud. El Dr. Fernando retoma la siguiente cita del manuscrito de Hotto:

Se muestra aquí como algo grande, cómo los romanos consideraron al Estado y acataron sus órdenes sin vacilar y sin ceder. Por un lado, se muestra este rasgo como la virtud romana. Igualmente se debe considerar cómo este carácter aparece no solamente hacia fuera, sino también dentro de Roma; Roma le debe su preservación solamente a este carácter.¹⁷⁸

La virtud es precisamente la anteposición del Estado al principio individual. Este principio llevado al interior del Estado legitima la oposición de ambos bandos, de tal manera que se justifica la aristocracia. Este principio, posterior a la resolución de problemas internos entre los dos bandos mencionados, tendrá como resultado la creación de un estado militar,

¹⁷⁷ Huesca, Fernando; *La filosofía de la Historia de Roma de Hegel*; p. 283

¹⁷⁸ Huesca, Fernando; *La filosofía de la Historia de Roma de Hegel*; p. 284

guiado precisamente por la anteposición del Estado frente al individuo. Es, sin embargo, la forma de unificación cultural más grande hasta la llegada del cristianismo.

La necesidad del principio de este periodo histórico descansa precisamente en la formación del entendimiento, es decir,

(...) es, en el trabajo continuo y progresivo de las representaciones (contenidos mentales en general), hacia un ordenamiento teleológico, hacia *finés*, sabidos y queridos, hacia su conformación y hacia su ejecución, junto con la invocación de una lógica política universalista de operación, en el sentido de que la legitimidad de los fines de la voluntad se encuentra dada en última instancia por la promoción de lo universal del sostenimiento de la sustancia ética(...)¹⁷⁹

La finalidad del cumplimiento de este principio no es sino la orientación del individuo en el mundo externo. El fin del Imperio romano tiene diferentes causas entre ellas las invasiones de los pueblos nórdicos orientales y la aparición del cristianismo, así como el desarrollo de nuevas líneas filosóficas.

4.3.3.- *Forma romántica*

El arte clásico es para Hegel el arte por excelencia, debido a la adecuación de su forma y contenido. Sin embargo, siguiendo la caracterización de las formas de acuerdo al contenido, es decir, al desarrollo de la idea, Hegel sostiene que posterior al arte clásico surge la conciencia de que el espíritu sólo puede encontrar su ser-ahí en un mundo espiritual, en la interioridad. En el arte clásico hay pues un contraste entre el contenido y la forma que se articula a través de la idealización, sin embargo, esta articulación resulta artificiosa pues la propia naturaleza de lo espiritual provoca un movimiento de retraimiento del espíritu, de tal manera que se pasa de la reconciliación con lo corpóreo a la reconciliación de sí mismo. Por ello podemos señalar que la forma romántica no es sino consecuencia de la conciencia de una forma superior a la cual el arte, en tanto forma sensible, no se encuentra en condiciones de representar. “Esta elevación del espíritu a sí por la que obtiene en sí mismo su objetividad, que si no debiera buscar en lo exterior sensible del ser-ahí, y se siente y sabe en esta unidad consigo mismo, constituye el principio fundamental del arte romántico.”¹⁸⁰ Así, el espíritu en este punto de su desarrollo sabe que su verdad no consiste en objetivarse de alguna manera en lo corpóreo, sino que debe retirarse de lo externo, dando paso a la interioridad. El error

¹⁷⁹ *Ibidem* p. 288

¹⁸⁰ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.382

del arte clásico, y por lo que es superado, no es sino la naturaleza del arte mismo y el consecuente carácter limitado de la esfera artística.

En cuanto al contenido del arte romántico, “El espíritu que tiene como principio la adecuación de sí consigo (...) sólo puede encontrar su ser-ahí correspondiente en su propio mundo espiritual, nativo, del sentimiento, del ánimo, en suma, de la interioridad.”¹⁸¹ De tal manera que el contenido adecuado no es ya la figura humana corpórea sino la interioridad autoconsciente, es decir, que al poner lo externo lo hará sólo para patentizar su inadecuación respecto de su contenido. Por ello la belleza exterior pasa en este tipo de arte a ser una belleza espiritual. Con esto regresamos, aunque no de igual manera, a la falta de adecuación entre la idea y la figura, que posteriormente desembocará en la llamada muerte del arte.

Esto tiene como resultado que la configuración de lo sensible quede abandonada de cierta manera, de lo cual obtenemos que se puede representar lo dado tal como se da o bien que se puedan combinar elementos de las figuras del mundo externo, pues en la representación sensible ya no se pretende que se cumpla la adecuación entre concepto y significado.

La interioridad absoluta es el contenido de esta forma artística, en esta el espíritu se aprehende en tanto autónomo y libre. Esto no es sino la subjetividad absoluta, es decir, “(...) la negatividad absoluta de todo lo particular, la simple unidad consigo, que ha devorado toda exterioridad recíproca, todos los procesos de la naturaleza y su ciclo de nacimiento, muerte y resurgimiento (...)”¹⁸² El arte reconoce a un solo espíritu, a un solo Dios, un espíritu que se sabe a sí mismo y por ello permanece en libre unidad. La expresión de esta interioridad no sólo se limita hacia su puro retraimiento en el pensamiento, sino que también se abre camino hacia una representación en el arte. Dicha manifestación externa del espíritu no queda relegada al plano del exterior debido a que se debe entender como manifestación sensible que lleva a la espiritualidad, de tal manera que esta manifestación resulta ser un momento necesario para el desarrollo del espíritu. “(...) la nueva tarea del arte sólo puede consistir en llevar a intuición en esta figura no el abismamiento de lo interno en la corporeidad externa, sino, a la inversa, el repliegue de lo interno a sí, la conciencia espiritual de Dios en el

¹⁸¹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.382

¹⁸² *Ibidem*, p.383

sujeto.”¹⁸³ Por ello para el arte romántico el sujeto efectivamente real adquiere el valor infinito, pues sólo en él se despliegan los momentos de la verdad absoluta.

Hegel establece que hay tres formas en cuanto al contenido y la apariencia en el arte romántico, la primera de ellas se da en lo absoluto mismo, que “(...) como espíritu efectivamente real se da un ser ahí, se sabe y se activa.”¹⁸⁴ La figura del hombre se presenta entonces de tal modo que contiene lo divino y, en ese sentido, se entiende al hombre como “(...) único y universal Dios mismo que se sabe, en cuya vida y pasión, nacimiento, muerte y resurrección se revela ahora también para la conciencia finita lo que es el espíritu, lo que es lo eterno e infinito según su verdad.”¹⁸⁵ Este contenido es representado a través de la vida de Cristo, así como también a través de la vida de aquellos en los que opera el Espíritu Santo.

La segunda forma se refiere al dolor infinito. Este surge de la contraposición que el espíritu realiza

(...) el espíritu, para obtener su totalidad y libertad, se separa de sí y se contrapone como finitud de la naturaleza y del espíritu a sí mismo como lo en sí infinito. A la inversa, con este desgarramiento está conectada la necesidad de pasar de este aislamiento de sí mismo, dentro del cual lo finito y lo natural, la inmediatez del ser-ahí, el corazón natural, está determinado como lo negativo, malo, malvado, sólo mediante la derrota de esta nulidad, al reino de la verdad y la satisfacción.¹⁸⁶

La reconciliación que espíritu tiene consigo debe entenderse como una actividad, un movimiento que se desarrolla a través de una lucha, de tal manera que en ella aparece el dolor, la muerte, la corporeidad, etc. Comprendido en este desarrollo el dolor adquiere su carácter de necesidad, pues es a través de él como se media el paso de la liberación de la finitud y la reconciliación del sujeto con lo absoluto.

Por último, en la tercera forma tenemos al hombre entendido por sí mismo. En esta forma el hombre no se entiende como lo absolutamente divino ni tampoco como proceso de elevación a Dios, sino solamente como humano. En esta forma lo finito es el contenido y esto comprende “(...) los fines espirituales, intereses mundanos, pasiones, conflictos.

¹⁸³ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.383

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.384

¹⁸⁵ *Idem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.385

sufrimientos y alegrías, esperanzas y satisfacciones.”¹⁸⁷ A partir de esto último Hegel establece que el contenido de esta forma de arte romántico es lo finito, ya sea de los fines espirituales y los intereses mundanos como de lo referente a la naturaleza y sus fenómenos.

En cuanto a la relación que se establece entre el contenido y la representación Hegel establece dos opciones, la primera de ellas es de un carácter restringido debido a que aquello que concierne a lo divino se ha visto delimitado, ahora los mares, ríos, montañas etc., no están divinizados y las preguntas por el nacimiento del mundo, del por qué y para qué de la naturaleza, así como preguntas acerca de la humanidad han encontrado su respuesta en la revelación de Dios en el espíritu. En este sentido el contenido y representación del arte tiene que ver con la reconciliación con Dios. La segunda opción tiene un carácter ampliado. El contenido absoluto del arte se encuentra comprimido en el ánimo subjetivo, es decir, que el ámbito particular es lo interno humano. La amplitud proviene precisamente de ello pues

(...) aunque lo sustancial del ánimo lo constituye aquella historia objetiva, el sujeto la recorre sin embargo según todos los aspectos, representa puntos singulares suyos o bien a ella misma con rasgos humanos que van apareciendo de nuevo constantemente, y puede además transferir a sí toda la extensión de la naturaleza como entorno y lugar del espíritu, y utilizarla para el único gran fin.¹⁸⁸

Si tomamos en consideración el contenido así expresado y a ello sumamos, además, otros contenidos provenientes de las preocupaciones mundanas, que se resuelven en intereses y fines y sentimientos diversos, se amplían de manera considerable las posibilidades de relación entre el contenido y la representación. “Lo absoluto enteramente universal en sí, tal como en el hombre es consciente de sí mismo, constituye el contenido interno del arte romántico, y así su material inconmensurable es también toda la humanidad y el desarrollo conjunto de esta.”¹⁸⁹

El contenido, a diferencia del contenido del arte clásico, no es un contenido idealizado y, por tanto, creado, sino que este se encuentra ya dado en la representación y el sentimiento. Es precisamente por esta no idealización que lo externo puede devenir feo y no, como en el caso anterior, necesariamente bello. Este segundo tipo de relación se establece entonces a

¹⁸⁷ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.386

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.387

¹⁸⁹ *Idem*.

partir de las determinaciones del mundo empírico y por ello amplía su margen en cuanto a su representación.

El concepto de lo romántico se descompone en tres momentos, a saber, lo religioso, lo mundano y la autonomía formal de carácter. En el primero se desarrolla la historia de la redención de Cristo, comprende su vida, muerte y resurrección. El segundo momento se ocupa de los fines y desarrollo de la caballería, en este sentido se ocupa de los fines de la subjetividad afirmativa entre ellos el honor, el amor, la fidelidad y la valentía. Por último, la autonomía formal de carácter se desprende del hecho de que se ha alcanzado la autonomía espiritual, de tal manera que el contenido particular busca esa misma autonomía de manera formal. Sin embargo,

(...) la figura de las coyunturas externas, de las situaciones y de la complicación de los acontecimientos deviene para sí libre y se lanza por tanto al aventurerismo arbitrario en todas direcciones (...) en general obtenemos la contingencia tanto de lo externo como de lo interno y una disgregación de estos lados, con lo que el arte mismo se supera y muestra la necesidad para la conciencia de adquirir, para la aprehensión de lo verdadero, formas superiores a las que el arte está en condiciones de ofrecer.¹⁹⁰

Es con el surgimiento del cristianismo como se abre una nueva etapa en la historia universal, esta nueva etapa es la que enmarca el comienzo del arte romántico. La religión cristiana comprende la reconciliación y la liberación del espíritu.

El concepto de la subjetividad absoluta implica (...) la oposición entre la universalidad sustancial y la personalidad, una oposición cuya mediación consumada llena lo subjetivo con su sustancia y eleva lo sustancial a sujeto absoluto que se sabe y se quiere. Pero de la realidad efectiva de la subjetividad en cuanto espíritu forma parte, *en segundo lugar*, la oposición, más profunda, de un mundo finito a través de cuya superación como finito y reconciliación con lo absoluto hace de sí lo infinito para sí mismo su propia esencia mediante su propia actividad absoluta, y sólo así es espíritu absoluto.¹⁹¹

Como se ha señalado en la lógica el espíritu realiza movimientos que se articulan a través de la negación, en este sentido, Dios es la Idea que se determina a sí misma a través de procesos de diferenciación.

¹⁹⁰ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.389

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 391

Este ser por sí es la plenitud infinita, la determinación en sí misma; no una determinación infinita, absoluta, vacía, sino ambas cosas, la plenitud y la determinación; justamente porque consiste en que el salir de sí el referirse a otra cosa vuelve de nuevo sobre sí y se recoge en sí. Esta plenitud es la de la idea. La idea se particulariza, se produce como algo distinto de sí misma pero no se pierde en este otro distinto, sino que lo pone como no-distinto y así se recoge en sí misma.¹⁹²

Ahora bien, este proceso de desarrollo lo encontramos como principio de la religión católica, a saber, en la representación de la trinidad, en donde se concibe a Dios como uno y trino. Con la llegada de Cristo, Hegel sostiene que se alcanzan los momentos que integran el concepto de autoconsciencia espiritual. Estos momentos son, en primer lugar, el estar determinado en sí y por sí, en segundo lugar, su opuesto, a saber, la creencia en la infinitud universal. El primero de ellos se encuentra en el mundo romano, en donde la interioridad se revela como principio, se trata pues del valor infinito del individuo. Como se ha señalado anteriormente su forma de gobierno es la aristocracia y su principio el del individuo en tanto interioridad se representa a través de la figura del emperador.

(...) los individuos resultan átomos; pero a la vez se hallan bajo la dura dominación del uno, que cual *monas monadum*, es el poder sobre las personas privadas. Este derecho privado es, por tanto, igualmente un no existir, un no reconocer la persona; y este estado de derecho resulta la perfecta falta de derecho. Según el principio de su personalidad, el sujeto sólo tiene derecho a la propiedad; y la persona de las personas lo tiene a la propiedad de todos, de forma que el derecho singular queda anulado y es injusto a la vez. Esta contradicción constituye la miseria del mundo romano.¹⁹³

Sin embargo, esta contradicción es la que posibilitará de manera posterior el cambio hacia un nuevo estadio. Al notar dicha contradicción el individuo pierde interés en el Estado y en un movimiento de vuelta a lo interno se educa. La educación no es sino el encausamiento hacia un fin, este fin es la determinación de sí. En la filosofía esta renuncia a lo externo y vuelta hacia lo interno se ve ejemplificada con el estoicismo, el epicureísmo y el escepticismo.

La segunda forma en como lo universal se hace valer consiste en que este sea conocido como siendo uno, un uno existente. El modo en como se tiene consciencia de lo uno comienza

¹⁹²G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p. 544

¹⁹³ *Ibidem*, p. 546

por el encuentro con la finitud múltiple, mismo que despierta el deseo de deshacerse de ello debido a que se entiende como limitación. En este sentido, lo uno es la negación de la limitación. La educación tiene pues la labor de hacer que el hombre se comprenda como aquello que fue separado de la unidad. La religión cristiana tiene como uno de sus fundamentos la representación mítica de esta separación, a saber, en la construcción del mito del pecado original. Este pecado original es el conocimiento, “El conocimiento, como abolición de la unidad natural, es el pecado original, que no es un accidente, sino la eterna historia del espíritu. Pues el estado de inocencia, el estado paradisiaco es el estado animal.”¹⁹⁴ Debemos entonces entender que dicho momento, el de la separación a través del pecado, es un movimiento necesario para el desarrollo de la Idea. Pues sólo a través del hombre, en tanto espíritu, es decir, en tanto unidad autoconsciente, retorna a sí misma la Idea. El pecado original es pues la representación del movimiento negativo de la Idea. Este modo de operar es la razón por la que la religión se entiende, en el marco del espíritu absoluto, como representación. La representación no es sino la reflexión a través de la cual el espíritu se desdobra y separa sus opuestos, de tal manera que el modo de operar de la religión se encuentra en el plano del entendimiento reflexivo. La representación

(...) por un lado, confiere autosuficiencia a los momentos de su contenido, los convierte en supuestos uno frente a otro y en fenómenos *que se siguen uno tras otro*, y hace una sola interconexión *del acontecer* con arreglo a *determinaciones finitas de la reflexión*; por otro lado, esa forma propia de la representación finita viene también superada en la fe en un único espíritu y en la devoción del culto.¹⁹⁵

La representación (*Vorstellung*) es pues un “(...) paso intermedio entre la inmediatez de la intuición y la completa mediación del concepto, se presenta como una mediación incompleta, en la que los términos se diferencian unos de otros y se relacionan entre sí sin alcanzar su verdadera unidad.”¹⁹⁶ Este movimiento de oposición que se establece a través de la representación es lo que desencadena el dolor. El conocimiento del bien y del mal son el resultado del conocimiento entendiendo a este como el proceso de separación. Sin embargo, la connotación del conocimiento debe ser doble, pues, por un lado, como se ha señalado, representa la separación, pero, por el otro, es a la vez el modo de reconciliación. “Conocer,

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 549

¹⁹⁵ G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 937

¹⁹⁶ Aurelio, Díaz; *Hegel y la religión*, p. 239-240

en efecto, significa precisamente anular lo exterior y extraño a la conciencia y es, por lo tanto, un retorno de la subjetividad en sí.”¹⁹⁷ Así de la oposición nace la unidad y la pérdida se compensa con una ganancia infinita, pues se consolida la unión de lo finito y lo infinito. Esta unidad es Dios, pues “(...) si lo Uno constituyera sólo un aspecto y quedase fuera, tendría frente a sí a otro y por consiguiente no sería infinito.”¹⁹⁸ Así, a través de la conciencia de la pertenencia a Dios, el hombre supera, al mismo tiempo, la oposición y el dolor que proviene de ella.

La unidad del hombre con Dios no sólo se da en este sentido sino también en el sentido contrario. Pues si bien el hombre se entiende como un momento de la esencia divina, también Dios pasa de su forma abstracta a su forma de apariencia o certeza sensible. Esta certeza es la figura de Cristo. “Ha aparecido Cristo, hombre que es Dios y Dios que es hombre.”¹⁹⁹ Esta certeza tiene implicaciones importantes en el arte, pues en cuanto a la representación de este contenido, cabe señalar que al devenir Dios un hombre particular reaparecen los aspectos de la contingencia y la particularidad que se habían eliminado en el arte clásico, a través del desarrollo del ideal. “Lo que el libre concepto de lo bello había apartado de sí como inadecuado, lo no ideal, es aquí necesariamente asumido y llevado a la intuición como un momento que surge del contenido mismo.”²⁰⁰

La fundación de la iglesia proviene pues de la necesidad de que dicha verdad sea reconocida para todos. Esta verdad implica el reconocimiento del hombre en tanto espíritu y, por tanto, se exige su desprendimiento de lo natural pues “(...) el hombre sólo alcanza la verdad cuando, despojándose de su finitud [representada en la muerte de Cristo] se entrega a la pura conciencia de sí.”²⁰¹ La reconciliación con lo espiritual debe acontecer pues en cada hombre.

Ahora bien, el contenido de la religión cristiana constituye el contenido de la primera esfera del arte romántico. De acuerdo a lo señalado en el párrafo anterior podríamos preguntarnos la posibilidad de la *representación* de dicho contenido en la esfera de lo sensible. Hegel sostiene que, en cuanto a la apariencia exterior de este contenido, debe

¹⁹⁷G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p. 551

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 553

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 554

²⁰⁰ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 39

²⁰¹ G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p. 558

manifestarse el hecho de que este modo de representación no constituye su realidad efectiva y se presenta sólo en la medida en que señala esta deficiencia. “La reconciliación con lo absoluto es en lo romántico un acto de lo interno que ciertamente aparece en lo externo, pero que no tiene a lo externo mismo en su figura real como contenido y fin esenciales.”²⁰² Así mismo, surge la necesidad de la esfera religiosa del arte debido a que en ella se expresa el antropomorfismo extremo, que no es sino la unión de lo absoluto con la subjetividad humana, de tal manera que aquel se realiza efectivamente en lo corpóreo. Esta es la razón por la cual aparece lo *retratista*, pues este principio consiste en la *representación* de lo externo sin dejar de mostrar los defectos o deficiencias de lo externo. Esto mismo se justifica por el hecho de que Dios se ha vuelto hombre y, en ese sentido, ha acogido la forma particular de un hombre determinado. Así pues, se establece como contenido de esta esfera la misma oposición que se presenta en la religión, pues “El ideal romántico expresa (...) la referencia a algo espiritual otro de tal modo ligado con la intimidad que sólo precisamente en esto otro vive el alma en la intimidad consigo misma. Esta vida en sí en otro es, en cuanto sentimiento, la intimidad del amor,”²⁰³

Desde sus años de juventud Hegel sostiene al amor como un sentimiento de lo viviente, pero este sentimiento es la concepción temprana de del desarrollo dialéctico, a través del cual se expresa el movimiento de una unidad, de tal manera que se exponen diferentes fases para posteriormente retornar a una unidad diferenciada. Esta concepción la retoma Hegel en su madurez y la señala como un elemento que constituye la verdad de la religión cristiana. El amor es pues la forma en que el espíritu se mueve, entendiendo este movimiento desde la forma del sentimiento.

Si decimos pues, que el espíritu es la reflexión sobre sí mismo, por su absoluta distinción, el amor como sentimiento, el saber como espíritu, lo habremos concebido como uno y trino: el Padre, el Hijo y esta distinción, en su unidad, el Espíritu. Es de advertir, además, que en esta verdad está encerrada la relación del hombre con esta misma verdad. Pues el espíritu se opone a sí mismo como su otro; y es el retorno a sí mismo por esta distinción.²⁰⁴

Por ello en cuanto a la esfera religiosa del arte romántico resulta que el amor es contenido, pues expresa la reconciliación afirmativa del espíritu. Sin embargo, es preciso que

²⁰² G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 392

²⁰³ *Ibidem*, p. 392

²⁰⁴ G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*; p. 552

se recorra antes de esta reconciliación la etapa primera de la esfera religiosa que, como hemos visto, es el momento de oposición o negatividad, en este se expresa la finitud y la inmediatez de lo humano. Este contenido se expresa a través de la vida, pasión y muerte de Dios. Por esta razón la esfera religiosa del arte romántico tiene tres subdivisiones, a saber, la historia de la redención de Cristo, el amor en su figura positiva y, por último, es espíritu de Dios.

La redención de Cristo es el contenido a través del cual se desarrolla la reconciliación del espíritu consigo mismo. Esta reconciliación es “(...) la posición-en-uno de la esencialidad absoluta y la subjetividad humana singular; un hombre singular es Dios, y Dios es un hombre singular.”²⁰⁵ Esto significa que el espíritu humano tiene la determinación de la unidad con Dios, sin embargo, para que esto se lleve a su realidad efectiva es preciso, como se ha señalado, atravesar el momento de la negatividad, es decir, del dolor y el sufrimiento. Por ello la representación adecuada de este contenido no debe ser la figura de un Cristo idealizado sino más bien un punto intermedio entre lo natural y lo ideal. El contexto en el que este contenido se presente deben ser situaciones habituales o familiares que permitan sentirse entre estas obras en un ambiente habitual. Podemos percatarnos entonces de la principal diferencia que hay entre el arte clásico y el arte romántico. En este último el momento de negatividad es la pérdida de existencia singular de Cristo, la cual se caracteriza por el dolor, el sufrimiento en la cruz, su suplicio etc., cualidades que contrastan con la armonía templada del arte clásico.

La segunda esfera del arte romántico se encuentra constituida por los fines de la subjetividad afirmativa: el honor, el amor, la fidelidad y la valentía. Esta esfera, la caballería, surge en oposición al contenido religioso de la esfera anterior. En esta última el contenido se contrapone a lo humano pues hay una separación entre la vida mundana y la vida celestial.

Lo que constituye la esperanza y el anhelo de lo interno el hombre lo encuentra en su intimidad abstractamente religiosa sólo como vía en el reino de Dios, en la comunidad con la Iglesia, y todavía no ha desechado de su consciencia esta identidad en un tercero, para tener ante sí inmediatamente en el saber y querer también de los otros lo que él es según su sí concreto.²⁰⁶

Este reino celestial debe pues dejarse de lado para llegar a un contenido actual, es decir, a un contenido que pertenezca al sujeto en tanto sujeto. De tal manera que pasamos de un

²⁰⁵ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 394

²⁰⁶ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 407

contenido religioso a un contenido mundano. Podemos definir esta transición señalando que la singularidad subjetiva deviene libre para sí misma sin tener como mediador a Dios. Ahora bien, son tres sentimientos los que conforman este tipo de contenido, a saber, el honor subjetivo, el amor y la fidelidad. Debemos entender a estos como “(...) formas de la interioridad romántica del sujeto llena de sí misma.”²⁰⁷

En la esfera anterior, la religiosa, el hombre se niega a sí mismo pues es preciso desprenderse de lo material para dar paso a lo religioso, esta esfera se caracteriza por un carácter de resignación y sacrificio. Hay pues una vuelta a lo humano que, sin embargo, se diferencia del contenido del arte clásico. La diferencia estriba en que el contenido de esta nueva esfera no tiene, como en el caso por ejemplo de la mitología, un contenido objetivo dado de manera presupuesta. El contenido pues de la caballería es un contenido que emerge de manera creativa “(...) es como el pájaro que libremente canta su canción extraída de su pecho.”²⁰⁸ La referencia a esta individualidad da como resultado diferentes grados de los sentimientos antes mencionado que dependen de manera directa de las diferencias de los individuos. La presencia de esta forma del arte romántico se encuentra, por un lado, en Occidente y, por el otro, en Oriente. En el primero hay un descenso del espíritu a lo interno subjetivo, mientras que en el segundo hay una expansión de la consciencia “(...) que se abre a la liberación de lo finito.”²⁰⁹

A diferencia del honor en la época clásica, en la cual había una referencia a un valor fáctico real, por ejemplo, a la propiedad, el honor en el arte romántico tiene que ver con la personalidad y la representación de esta, es decir, con el valor que el sujeto se atribuye a sí mismo. “En el honor tiene por tanto el hombre la primera consciencia afirmativa de su subjetividad infinita, independientemente del contenido de la misma.”²¹⁰ El valor del sujeto dependerá en gran medida de cómo se constituye y de lo que comprende la representación que el individuo tiene de sí. Sin embargo, dicha representación, en tanto depende de la subjetividad, se entiende para el sujeto como universal, por ello se señala que el honor es apariencia. En este sentido el contenido del honor es muy amplio pues comprende lo que soy, lo que hago y lo que los demás me hacen.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 408

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 410

²⁰⁹ *Idem*.

²¹⁰ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 411

En contraposición al honor, en donde la subjetividad constituye la determinación fundamental en tanto esta se presenta en su autonomía absoluta, en el amor lo fundamental es la entrega de un sujeto a otro sujeto, de tal manera que hay una renuncia autónoma. El punto de acuerdo, sin embargo, es la necesidad de reconocimiento en ambos casos. En el caso del honor se establece una representación que el individuo desea sea reconocida, mientras que en el caso del amor este mismo reconocimiento es lo que se busca, pero en un individuo particular. El reconocimiento se alcanza cuando

(...) mi personalidad no sólo es respetada por los otros en abstracto o en un caso concreto singularizado y por tanto limitado, sino cuando yo, según toda mi subjetividad (...) en cuanto este individuo, tal como éste fue, es y será, penetrado en la consciencia de otro, constituyen s saber y querer propiamente dichos, su aspiración y su posesión. Entonces este otro vive sólo en mí, del mismo modo que yo sólo me soy ahí en él; sólo en esta plena unidad son ambos para sí mismos y transfieren a esta identidad toda su alma y todo su mundo.²¹¹

En el amor hay pues un gozo que descansa en el reconocimiento y aceptación del otro, su origen, no es la reflexión como en el caso del honor, sino más bien el sentimiento. Lo particular de este es que aquellas cosas que pertenecen a la realidad efectiva, por ejemplo, los intereses o fines del individuo, se vuelcan hacia esta esfera que la fantasía desarrolla en torno al ser amado.

La fidelidad es el tercer sentimiento que se encuentra como contenido de la caballería en el arte romántico. Esta fidelidad no es aquella que encontramos en el amor o en la amistad, sino más bien la que se establece en relación a un señor. Se trata pues de la fidelidad del vasallo de la caballería, el cual por libre elección decide cierta dependencia respecto de un hombre que reconoce como fuerte o poderoso.

La última esfera del arte romántico es la autonomía formal de las particularidades individuales. En ella desaparece el material de lo religioso y de la caballería, mismo que no tiene una realidad objetiva que se presente ante el individuo. De tal manera que el contenido de esta esfera es "(...) el mundo de lo particular de lo-que-es-ahí en general, lo que deviene para sí libre y, en la medida en que no aparece penetrado por la religión y la comprensión en la unidad de lo absoluto, se yergue sobre sus propios pies y avanza autónomamente en su propio ámbito."²¹² Así pues lo que se presenta en esta esfera es la realidad efectiva del

²¹¹ *Ibidem*, p. 414

²¹² G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 421

hombre, su presente, por tanto, este contenido está conformado por elementos finitos y particulares. Como se ha señalado el contenido de lo romántico se estructura a partir de dos aspectos opuestos, la subjetividad y el material exterior. Esta oposición se unifica y separa en diferentes modos hasta que hay una disgregación con lo cual surge la necesidad de un campo diferente al del arte.

El progreso y la conclusión del arte romántico son por el contrario la disolución interna del material artístico mismo, que se descompone en sus elementos, un devenir libre de sus partes con el que, a la inversa, la destreza subjetiva y el arte de la representación aumentan y, cuanto más disoluto deviene lo sustancial, tanto más se perfecciona.²¹³

Esta última esfera del arte romántico se subdivide en tres, a saber, en la autonomía de carácter, la figura externa de las situaciones y, por último, la disolución del arte mismo. En la primera parte podemos ver a un individuo determinado, así como también las propiedades particulares de su mundo y sus fines. Esta se compone de la particularidad del contenido que constituye el mundo del sujeto, de la integración del sujeto con esta particularidad y de los fines y deseos de esta particularidad, por último, la individualidad misma. Esta última se determina a través de un carácter determinado, mismo que debe entenderse en el marco de la autonomía individual del sujeto.

(...) los caracteres de nuestra fase con cada cual para sí un carácter peculiar, un todo para sí, un sujeto individual (...) esto sólo se refiere por tanto al hecho de que el contenido principal, el mundo del carácter, aparece por una parte como limitado y por consiguiente abstracto, por otra como contingente.²¹⁴

El carácter puede aparecer en tanto su firmeza formal y como totalidad interna no desarrollada. En la primera de ellas las acciones del individuo nacen de su forma inmediata, sin reflexión ni referencia a una instancia superior. Lo que predomina son los fines particulares, derivados de su individualidad, de tal manera que sólo se busca la autosatisfacción. Mientras mayor sea el carácter que se atiene a sí mismo mayor es la tendencia a la ruina de su realización. “(...) el desarrollo de ese destino no es sólo un desarrollo a partir de la acción del individuo, sino al mismo tiempo un devenir interno, un desarrollo del carácter mismo en su precipitación, embrutecimiento, naufragio o fatiga.”²¹⁵

²¹³ *Ibidem*, p. 422

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 425

Ahora bien, en cuanto al carácter como totalidad interna no desarrollada lo que ocurre se queda en lo meramente interno pues no hay una imposición o expansión de ese carácter en lo externo. Se trata pues de un hermetismo que por esta razón carece de figura, en tanto no hay exteriorización y desenvolvimiento. En este caso se le exige al artista una gran destreza pues debe mostrar a través de rasgos aislados, dispersos, ingenuos y, en gran medida, involuntarios dicha interioridad. Por esta razón se regresa de cierta manera a aspectos simbólicos o bien a alusiones, sin embargo, los signos aquí utilizados no son permanentes y suelen cambiar dependiendo del personaje y el contexto.

La segunda parte, la figura externa de las situaciones, comprende los acontecimientos, acciones, las coyunturas, etc., es decir, la contingencia de lo que acontece alrededor de individuo. Se debe pues partir de la consideración de la separación entre la interioridad y lo exterior, en donde este último es algo separado del espíritu. En este sentido la naturaleza se desdiviniza y se torna contingente, produciendo colisiones entre la subjetividad del individuo y los hechos ocurridos en la naturaleza. Estas colisiones provocan el tipo de contenido llamado aventurero, un tipo fundamental del romanticismo que se desarrolla en torno a las acciones y los sucesos. Entre los fines que se desarrollan en esta esfera encontramos la propagación del cristianismo, la consumación de la vida del hombre individual, es decir, la determinación del destino propio y, por último, fines relacionados con el honor, el amor y la fidelidad.

En segundo lugar, se da el tratamiento de lo cómico de la contingencia. En este apartado se destaca lo cómico de situaciones contingentes, de tal manera que ocurre una disolución de la caballería en sí misma. Ejemplos de este tipo son Ariostos y el Quijote. “En Ariostos divierte particularmente las infinitas complicaciones del destino y fines, el fabuloso enredo de relaciones fantásticas y situaciones extravagantes con que el poeta juega aventuradamente hasta la ligereza.”²¹⁶ En el caso del Quijote lo caballeresco se convierte en desatino, “Esto da la cómica contradicción entre un mundo intelectual, ordenado por sí mismo, y un ánimo aislado que quiere crearse este orden y estabilidad sólo por sí y por la caballería (...)”²¹⁷ Lo cómico pues se desarrolla cuando el personaje se mantiene seguro de su causa, aunque este personaje ha sido estructurado con una naturaleza noble y con dotes espirituales.

²¹⁶ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 433

²¹⁷ *Ibidem*, p.434

Por último, lo novelesco constituye la tercera esfera dentro de lo que hemos considerado el aventurismo. En ella la caballería regresa a ser considerada de manera seria. La realidad exterior se ha transformado en un orden estable, en ella aparece el orden social, es decir, el Estado, la policía, el ejército, el gobierno, etc. Lo característico de los héroes de este género es pues su oposición a este orden social, ante el héroe aparece “(...) un mundo encantado, totalmente inapropiado para él, que debe combatir porque se le resiste y en su inflexible firmeza no cede a sus pasiones, sino que interpone como un obstáculo la voluntad de un padre, de una tía, relaciones civiles etc.”²¹⁸ El propósito pues del personaje principal es cambiar el mundo de relaciones que lo rodea con el propósito de alcanzar sus fines.

Por último, en la tercera parte de la autonomía formal de las particularidades individuales, la disolución del arte, se patentiza cómo el arte se ocupa de la realidad efectiva vulgar de tal manera que su propósito es la de transformar el ser-ahí de las cosas en apariencia, a través de la destreza del artista. Sin embargo, al mismo tiempo, articula la aprehensión y la representación con la objetualidad y la realidad, a través del ingenio y el juego del enfoque subjetivo.

El contenido del arte romántico, a diferencia del contenido del arte clásico, tiene la posibilidad de mostrarse en diferentes realidades debido a que no precisa de mantener la unidad de lo interno subjetivo con lo referido de manera externa. esto se debe a que lo que vale en el arte romántico es su configuración subjetiva.

En las representaciones del arte romántico tiene por tanto lugar todo, todas las esferas vitales y todos los fenómenos, lo máximo y lo mínimo, lo supremo y lo ínfimo, lo ético, lo no ético y el mal; y particularmente el arte, cuanto más se mundaniza, las se instala en las finitudes del mundo, más afición del toma, más les confiere perfecta validez, y más a gusto se encuentra el artista cuando las representa como son.²¹⁹

En estas condiciones se produce la desintegración del arte, esta desintegración comienza por situar a la realidad efectiva como contenido del arte. A este respecto Hegel señala tres rublos a considerar, el primero de ellos, se refiere a la llamada imitación de la naturaleza, el segundo, al humor subjetivo y, por último, el punto de vista en el que el arte se activa en este periodo.

²¹⁸ *Ibidem*, p.435

²¹⁹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.437

La obra de arte romántica deviene retratista en el sentido de que se aproxima a la realidad a través de la imitación del ser-ahí inmediato, esto implica que en la configuración de estas obras se capte lo feo, lo grotesco, lo malo, lo prosaico etc. En este sentido, Hegel se pregunta si podemos considerarlas aun arte en el sentido del ideal, pues este, por un lado, se aleja de los contenidos contingentes y efímeros y, por el otro, articula un modo de configuración pertinente para este contenido ideal. Sin embargo, el arte romántico no sólo busca la imitación del ser-ahí sin más, pues el artista agrega la concepción y ejecución subjetiva. Con esto último se mantiene el carácter espiritual en la obra de arte, pues

(...) mediante esta verdad tanto como mediante la destreza más digna de admiración de la representación, hacer significativo lo para sí carente de significado mismo. Se añade aquí (...) la vitalidad subjetiva, con que el artista se acomoda enteramente, con su espíritu y ánimo, al ser-ahí de tales objetos, según toda su figura y apariencia internas y externas, y se lo presenta con esta animación a la intuición.²²⁰

La dificultad del arte romántico descansa en que el artista no busca captar lo sustancial sino más bien la naturaleza cambiante, el movimiento, los rasgos finitos de la naturaleza, pero hacerlo de tal manera que dure, por ello el propósito del artista romántico es hacer durar lo efímero. Sin embargo, esto que capta proviene precisamente de su subjetividad, es decir, del modo en el que percibe el ser-ahí de los objetos, por esto lo que se muestra no es simplemente el objeto sino más bien la subjetividad que percibe el objeto, el sujeto creador. En este sentido, al ser esta subjetividad parte del contenido Hegel sostiene que el arte se convierte en arte de capricho y humor.

Con esto pasamos al humor subjetivo. El humor consiste en hacer que lo objetivo, en tanto tiene una figura estable en la realidad en sí, descomponga en la representación dicha realidad a través de ocurrencias, modos distintos y chocantes de concepción, ideas repentinas etc. De tal manera que la representación se transforma en un proceso de juego, en una deformación o subversión del material. Por esta razón hay cierto retorno a lo simbólico pues el significado y la figura se hallan separados, aunque esta vez sea por la subjetividad del artista.

Con este hemos llegando a la última esfera del arte romántico, el final de esta forma artística. Hemos señalado cómo el arte ha sido producto del momento histórico en que surge y cómo este se relaciona de manera directa con el desarrollo del espíritu. Las formas del arte

²²⁰ *Idem.*

constituyen parte de las formas de ver el mundo, es por esta razón que el contenido del arte no sólo es un contenido ajeno sino un contenido con el que se vive, según la subjetividad del artista o el espectador, de tal manera que hay una unidad entre la concepción de mundo y las formas y contenidos del arte.

Las formas del arte refieren a lo absoluto de manera situada, por decirlo de alguna forma, pues encuentran su origen en la particularización y concepción de lo que vale como absoluto en un determinado contexto. Así mismo, la configuración se determinó según el momento y lugar en el que surgía la obra. Este contenido divino se objetivaba y se determinó de tal manera que tuvo que acceder al contenido de la subjetividad mundana. El arte se configuró de tal manera que se trascendió, pues pasó del honor, amor y fidelidad a la individualidad particular, para luego llegar al humor, en donde se disolvió la determinidad del contenido. Esta trascendencia debe entenderse como un retorno del hombre a sí mismo, es:

(...) un descenso al interior de su propio pecho, con el que el arte aparta de sí toda limitación fija a un círculo determinado del contenido y de la aprehensión, y hace del *humanus* su nuevo santo: la profundidad y altura del ánimo humano como tal, lo universalmente humano en sus alegrías y sufrimientos, sus afanes, actos y destinos.²²¹

Podemos ver entonces una determinación del hombre de sí mismo, pues expresa y trama sus sentimientos y situaciones. Es esto lo característico del romanticismo, a saber, la expresión de una subjetividad determinada, particular. Así mismo, es importante señalar que, si bien el contenido puede ser perteneciente a otro periodo o nación, lo que importa será el modo de tratamiento que reciba la obra. A este respecto cabe señalar que no es admisible pretender reproducir el tratamiento o modo de acercamiento de un objeto de representación a manera de un artista del pasado, pues su concepción de mundo fue otra y, por tanto, la articulación entre el contenido y la forma también lo será. “Solo el presente está fresco, lo otro cada vez más pálido.”²²²

Las pautas de la desintegración del arte son, entonces, la imitación de lo exterior objetivo en la contingencia de su figura, el devenir libre de la subjetividad que se desarrolla según el humor y, por último, un volcarse del sentimiento al objeto, es decir, un movimiento

²²¹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.444

²²² G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.445

que se realiza en el espíritu, el cual se dedica a su objeto y lo conserva como interés y contenido.

El desarrollo del arte romántico transcurre pues, como se ha señalado, desde el surgimiento del cristianismo hasta la modernidad, pasando por la constitución del mundo germánico. Es en este último en donde aparece la clara oposición entre la Iglesia y el Estado. La primera parte de esta oposición representa la verdad absoluta, mientras que la otra conlleva la conciencia temporal determinada según fines del mundo concreto, el estado, que proviene de la subjetividad general. Esta subjetividad general no se entiende como una identificación inmediata con la voluntad del Estado, sino que más bien “(...) la obediencia al orden temporal ha de ser compatible con el fin subjetivo individual, y el interés privado ha de alcanzar su satisfacción dentro de esta exterioridad.”²²³ Por esta razón el Estado ha de ser una fuerza de real necesidad exterior, que sea independiente de intereses y fines particulares,

La forma de gobierno correspondiente a este periodo es la monarquía moderna, la cual tiene una génesis romántica pues surge a partir de hechos contingentes. “Se ha sentido tal o cual necesidad, que ha sido satisfecha por tal o cual ley. Las pasiones o intereses de los príncipes, de las clases etc., han producido las leyes (...) así es como se ha formado el conjunto cuya necesidad había sentido el espíritu.”²²⁴

La particularidad que diferencia a los Estados germánicos es que si bien se rigen por una monarquía esta no funciona como en Roma pues, como se ha señalado, esta monarquía considera a sus súbditos de manera abstracta, es decir, que sólo son en tanto tiene relaciones jurídicas. El mundo germánico está constituido por un conjunto de estados que mantiene cierta uniformidad sin perder su individualidad, pues estos dependen de sí mismos. Lo que provoca esta unidad es un sentido de unidad de pueblo, es decir, una concepción de mundo. Esta concepción ha sido construida en un movimiento hacia el exterior, pues los pueblos germanos se han formado no sólo de manera interna sino también a través del exterior. Por esta razón sostiene Hegel que el mundo germánico comienza su desarrollo a partir de una cultura extraña, la de Grecia y Roma, de una religión también extranjera, el cristianismo y de una legislación extraña, la romana. Sin embargo, este movimiento hacia el exterior no

²²³ G. W. F. Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*; p. 569

²²⁴ *Ibidem*, p. 569

culmina sólo con la asimilación de ese contenido, sino que ocurre un movimiento hacia el interior para ser superado. Por ello es, para Hegel, el mundo germánico el espíritu del mundo moderno.

El desarrollo del mundo germánico se da en tres periodos. El primero abarca desde la aparición de las naciones germánicas en el Imperio romano hasta Carlo Magno. Este periodo se caracteriza por la incursión del cristianismo en los pueblos germánicos. La cristiandad surge en un momento posterior a este encuentro y se entenderá como una totalidad que se constituye de dos aspectos, lo espiritual y lo temporal.

En el segundo periodo estos dos últimos aspectos se desarrollan de tal manera que se tornan independientes y se oponen. Lo espiritual se constituye como la Iglesia, que tiene la forma de una teocracia; mientras que lo temporal se conforma como el Estado, el cual tiene la forma de una monarquía feudal. La oposición se configura porque, por un lado, la formación de los estados se presenta con una forma subordinada de obediencia, con lo cual todo se vuelve derecho particular fijo, con lo cual se desarrolla el feudalismo. Por el otro lado, la Iglesia que se encontraba en el plano espiritual se vuelve hacia el poder temporal, con la alianza que se realiza en el periodo de Carlo Magno, de tal manera que hay un choque de poderes.

El tercer periodo, la modernidad, se da durante el reinado de Carlos V, el cual comienza con la clara diferenciación de los Estados los cuales se entienden como aislados los unos frente a los otros, de tal manera que su derecho es interno, particular, por ello el modo de relacionarse con los otros es a través de tratados. Esta particularización nos remite, en el plano ideal, a un movimiento hacia el interior, un retorno del espíritu, de tal manera que con esto surge la consciencia de sí mismo. Esta consciencia se ve desarrollada a través de la Reforma, pues a través de ella se da el restablecimiento de la libertad cristiana. Coincide con este momento el encuentro con América, a través del cual se patentiza el ámbito exterior del mundo. Se alcanza la consciencia concreta del espíritu libre, con lo cual el pensamiento comienza a ser cultivado y utilizado para la construcción de los Estados. Este cambio implica a su vez un cambio en la forma de relacionarse de estos, pues ahora lo que articulará la relación es un derecho en sí y por sí. “El fin inteligente del mundo se halla ahora presente; los privilegios y las particularidades se esfuman, y los pueblos han de querer lo justo. Lo que

ata a los pueblos no es, por consiguiente, los tratados, sino los principios, el derecho en sí y por sí.”²²⁵ La característica principal de la modernidad es pues que el espíritu se sabe libre y tiende a lo eterno y universal por sí. Este periodo se divide a su vez en tres, a saber, la Reforma, la consolidación política y espiritual y, por último, la revolución francesa y sus consecuencias.

La Reforma luterana se desarrolló por la corrupción de la Iglesia, fue Lutero quien reconoció la perversión de la Iglesia y por ello impulsó el movimiento de Reforma a través de una doctrina de la libertad

La sencilla doctrina de Lutero es la doctrina de la libertad, a saber, que el hombre natural no es como debe ser, que necesita superar la naturaleza mediante su espiritualidad interna, que el intermediario entre el hombre y la esencia de su espíritu, Dios, no puede ser un más acá sensible que, por tanto, el <<esto>>, la subjetividad infinita, es decir, la verdadera espiritualidad, Cristo, no es presente ni real en modo alguno externo, sino que, como lo espiritual en general, sólo se alcanza por la reconciliación con Dios (...) La conciencia de Dios no es la conciencia de una cosa sensible, ni tampoco de algo meramente representado, sin realidad ni presencia, sino la conciencia de algo real, que está presente y no es sensible.²²⁶

Esta interioridad es la que justifica la eliminación de los elementos exteriores del proceso de reconciliación, la hostia, pues se comprende que dicha reconciliación no puede darse únicamente en el exterior, sino que debe ocurrir en el espíritu. Es esa misma interioridad la que vimos presente en la esfera del contenido religioso del arte romántico. El cristianismo en este renacer es considerado por Hegel en tanto a su forma, pues ésta devela el desarrollo de la conciencia. La verdad tiene que ver pues con un movimiento, al igual que en el caso del arte romántico, hacia la interioridad y la reflexión, es decir, hacia el pensamiento. Si se suprime la relación con la exterioridad entonces desaparecen las relaciones que se dan en dicho plano, es decir, que se desconocen las relaciones de poder que se sustentan según la organización de la iglesia católica, de tal manera que la autoridad de la iglesia se ve remplazada por la Biblia y el testimonio del espíritu humano. En lugar de ello aparece la conciencia íntima, moral y espiritual del hombre, es decir, la subjetividad humana, de tal manera que “Todos han de llevar a cabo por sí mismos la obra de la reconciliación (...) La

²²⁵G. W. F. Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*; p.574

²²⁶ *Ibidem*, p.658

verdad no es para los luteranos un objeto hecho, sino que el espíritu subjetivo debe recibir en sí y hacer morar en sí al espíritu de la verdad.”²²⁷

Coexisten pues en la modernidad tres figuras, la primera refiere al mundo antiguo de la Iglesia; la segunda, el Estado, es el mundo temporal y; por último, la nueva Iglesia. La primera de ellas contiene a la subjetividad libre, pero en el modo de exterioridad. La segunda es el mundo donde se configuran las necesidades naturales, los fines subjetivos e impera la soberanía y la sociedad. Por último, la nueva Iglesia se entiende como el momento de la libertad de espíritu. Este momento debe objetivarse, es decir, que este principio debe ser elemento de transformación del mundo. Esta transformación ocurre cuando “(...) la reconciliación en sí y la verdad se hacen también objetivas en cuanto a la forma.”²²⁸ Esta forma se encuentra determinada por la cultura, de tal manera que la cultura no es sino la forma del pensamiento.

Hegel sostiene que hay una razón por la cual el protestantismo no se expandió al resto de los países, esta razón tiene que ver con la unión del Estado y la religión en cuanto a sus fines, pues el protestantismo al tener a la conciencia de sí como principio se encausa hacia fines universales. Esto tiene como resultado que el derecho, la propiedad, la eticidad, el gobierno y todos los sectores de lo social se definan de acuerdo a la libertad libre y, por ello, resulten racionales. “La religión y el Estado se hallan desde entonces en armonía ¿, pues ambos tienen la misma misión; verificase la verdadera reconciliación del mundo con la reconciliación.”²²⁹ La separación de estos intereses es lo que no permite que en las demás naciones como en España o Francia se difundiera el movimiento de Reforma.

La Reforma significa un importante paso en el progreso del espíritu, pues cómo se ha señalado permite la unificación de los fines entre la religión y el Estado, esto quiere decir que se da una conciliación entre el hombre y Dios y, en ese sentido, se comprende que el desarrollo objetivo no es distinto del desarrollo divino. Esta reconciliación tiene como consecuencia la conciencia de que el bien puede darse en lo temporal, de tal manera que lo divino deja de ser un más allá, para objetivarse en lo ético y lo justo, lo cual se comprende

²²⁷G. W. F. Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*; p.659

²²⁸ *Ibidem*, p.660

²²⁹ *Ibidem*, p.661

en el marco del Estado “Con esto se abre la posibilidad de una evolución y realización de la razón y la libertad; y lo que la razón es, eso mismo son ahora los mandamientos divinos.”²³⁰

Hasta este momento, sin embargo, se trata tan sólo del desarrollo en su sentido abstracto, para que la realización de esta reconciliación se llevase a cabo en el mundo real fue necesario el desarrollo de un conjunto de conflictos bélicos entre los que destaca la guerra de los treinta años. Este evento bélico en que participa toda Europa central se desarrolló como un conflicto entre los partidarios de la reforma y la contrarreforma, sin embargo, no sólo se trató de la resolución de este conflicto sino más bien de conflictos de índole política. El reconocimiento del protestantismo dependía en gran medida de la lucha con la Iglesia católica y, por tanto, de los países que la reconocían como religión legítima y oficial. Es con la “Paz de Westfalia” y la “Paz de los pirineos” como esta guerra llega a su fin, sin que ello implicase aún la disolución de los conflictos que se manifestaron en ella, lo cual, posteriormente, originaría nuevos conflictos. Sin embargo, se logró el reconocimiento de la Iglesia protestante como una iglesia independiente.

Posterior a la Reforma los Estados se consolidaron como gobiernos independientes, de tal manera que ello provocó una consciencia de sí mismos, esta consciencia a su vez provocó la consolidación de un carácter nacional particular. La forma de gobierno es la monarquía la cual tiene como principio el gobierno bajo una familia que constituye la dinastía reinante, así mismo sostiene la sucesión de la corona a través de la herencia y la primogenitura. Es importante mencionar que la propiedad de los gobernantes no tiene el sentido que tiene la propiedad privada pues de lo que se trata más bien es de la unidad del Estado. Por esta razón hay una transformación de los derechos de los gobernantes a deberes políticos, de tal manera que las dinastías se ocupan ahora de cargos del Estado. El sistema político de este momento se estructuró a partir de dos grupos, por un lado, los países románicos y, por el otro, los países germánicos. Los primeros de ellos se mantuvieron según los principios de la antigua Iglesia, mientras que los segundos adoptaron a la nueva Iglesia.

Posterior al periodo de Reforma surge la cultura formal del entendimiento, pues la existencia del espíritu, en tanto su principio de interioridad espiritual ha sido asegurado por su existencia política, es decir, por el reconocimiento de la iglesia protestante. Esto permite

²³⁰ G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*; p.665

el surgimiento de un interés por la naturaleza, con lo cual las ciencias empíricas prosperan. Sin embargo,

Esta actividad en el mundo exterior necesita, pues, justificarse por sí en la consciencia, en el sentido de que el hombre pueda llevar esta consciencia también ante Dios (...) Dios actuándose en las relaciones particulares, tal es la probidad. Este espíritu de la verdad no es otro que el religioso; solo que aplicado a lo particular.²³¹

El lugar de origen de esta cultura es Francia, en esta las ciencias se convirtieron en interés general del público. La ciencia natural fue la que adquirió mayor relieve, pues se entendió a la naturaleza como algo exterior, a lo cual, sin embargo, no debe temerse pues se reconoció como creación racional de Dios, de tal manera que se abrió la posibilidad de una reconciliación con eso exterior. Con esto la experiencia se reconoce como el modo de percepción y de descubrimiento de la ley y lo interno.

Este proceso alcanza su máxima expresión en la Ilustración en donde el principio es la soberanía de la razón, y en donde se da un giro que reemplaza la religión con la ciencia, por un lado, lo racional y, por el otro, el entendimiento. El primero de ellos pretende ver la unidad en los contrarios, mientras que lo segundo consolida la diferencia. La razón se opone al entendimiento porque tiene un contenido especulativo que consiste en captar lo distinto en unidad. La preponderancia de la ciencia permitió que el entendimiento tomando como base el desarrollo de sus leyes se tornara en contra de la religión, de tal manera que “El entendimiento dice: lo finito no es infinito, y todo lo misterioso, es decir, lo especulativo de la religión es para él nulo.”²³²

A diferencia de Francia, en donde las ciencias reemplazaron a la religión, en Alemania se preservó el respeto y lugar de la religión, razón por la cual señala Hegel que la Ilustración se mantuvo de lado de la teología. Ese debe en parte a los grandes cambios efectuados en el plano religioso desde el protestantismo.

La particularidad de este periodo respecto a la concepción que se tiene del Estado es que se consolida su carácter pensante, es decir, que se hacen valer principios universales en este rublo. Ejemplo de este tipo de gobierno es Federico el Grande, rey de Prusia, y Catalina

²³¹ G. W. F. Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p.681

²³² *Ibidem*, p. 685

II zarina de Rusia. Entre las acciones que realizaron durante su gobierno está la abolición de los privilegios y los gremios, mejoras de los sistemas administrativos, así como también, apoyo para las artes y las ciencias.

Esta serie de cambios condujo a una nueva concepción de mundo que dio como resultado a la Revolución francesa. Esta revolución tiene como principio la libertad de la voluntad que no es sino el derecho de la determinación de sí mismo. Para Hegel esta determinación no refiere a una libertad particular sino a la libertad del Espíritu, de tal manera que el orden temporal, el Estado, al ser la objetivación del reino espiritual, se encamina hacia la voluntad libre, que no es, como se ha mencionado, una voluntad particular sino la voluntad absoluta, es decir, el querer libre. En este punto estamos aún ante la libertad formal, a saber, la voluntad aún sin contenido. La objetivación de la voluntad viene a ser el derecho, es decir, las costumbres, las leyes, las instituciones etc., en otras palabras, la realización de la voluntad se da en el plano de la comunidad. El principio del derecho es la libertad, una libertad que no se entiende como posibilidad indeterminada sino más bien como una libertad determinada, es decir, como “(...) la limitación de la libertad de cada uno con el fin de conseguir la armonización y la convivencia de todas las respectivas libertades individuales.”²³³

Ahora bien, Hegel distingue dos determinaciones de la libertad, la primera se refiere al contenido de la libertad, es decir, a la objetividad de la misma. La segunda es la forma de la libertad, es decir, la consciencia del sujeto como ser activo, pues es necesario que para que la libertad se alcance el sujeto se conozca en ella. De acuerdo a esto hay tres elementos del Estado, a saber, la libertad real, la libertad formal y la voluntad interna. La libertad real comprende la libertad de la propiedad y de la persona, con esta desaparecen las determinaciones de los vínculos feudales. Por ello se comprende también la libertad del trabajo, es decir, que se permite al hombre trabajar en lo que él quiera, además, se permite su incursión en cargos públicos. La libertad formal, por su parte, refiere a la realización de las leyes, así como también a su cumplimiento, este cumplimiento es el gobierno que se divide en dos, de manera interna y externa. La primera de ellas es la administración, la cual se encarga del bien del Estado y de sus clases. La segunda se encarga de la independencia de la nación y del reconocimiento de la individualidad de esta frente a otras naciones. Por último,

²³³ Amengual, Gabriel; *La filosofía del Derecho de Hegel como filosofía de la libertad*, p.93

la voluntad interna surge de la colisión entre las voluntades particulares y la voluntad del monarca, esta colisión ocurre en las naciones que se fundan en la libertad, pues en ellas ocurre que los integrantes pretenden participar en la creación de las leyes que los determinan. Las leyes estipuladas provienen de los individuos, pero no en función de sus intereses particulares, sino que “(...) lo que deciden proviene de su convencimiento, de su fuero interno (...) La voluntad interna de las leyes no es sólo costumbre, sino la conciencia de que las leyes y la constitución son lo fijo, y que el supremo deber de los individuos es someter a ellas sus voluntades particulares.”²³⁴

Hegel sostiene que para que la revolución pudiese funcionar como se esperaba era preciso el cambio de la religión. Este cambio ocurrió en Alemania con la Reforma, sin embargo, en Francia la Iglesia católica continuaba imperando, razón por la cual no se efectuaba la garantía de la voluntad interna. En este sentido lo que el protestantismo significó para Alemania fue la unificación de los fines de la religión y el Estado.

La abstracción del liberalismo ha recorrido así, desde Francia, el mundo romántico; pero este siguió encadenado a la esclavitud política, por obra de la servidumbre religiosa. Porque es falso creer que puedan romperse las cadenas del derecho y de la libertad sin la emancipación de la conciencia y que pueda haber una revolución sin Reforma.²³⁵

²³⁴ G. W. F. Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p.693-94

²³⁵ *Ibidem*, p. 696

SEGUNDA PARTE

1.- Sistema de las artes particulares

Una vez abarcado el concepto universal de lo bello y el arte, así como también las formas en las que este concepto se despliega, es momento de ocuparse del modo en que estos se realizan de manera efectiva en lo sensible. Es pues momento de tratar del ideal pues, como se ha mencionado, este se entiende como la totalidad en la que el concepto existe. Es pues “(...) la idea de lo bello en el conjunto de sus concepciones de mundo la que se objetiva.”²³⁶

Esta objetivación ocurre a través de una diferenciación del concepto de la cual se obtienen un conjunto de singularidades las cuales se llevan a representación en las distintas formas artísticas. Este conjunto de singularidades no es sino el sistema de las artes singulares. Ahora bien, en tanto que la obra de arte se desarrolla en el plano sensible es para los sentidos. La determinidad de estos, así como también la materialidad que corresponde a cada uno, determinarán la subdivisión de las artes singulares. Lo sensible se manifiesta en la obra de arte como apariencia de lo sensible, de tal manera que se encuentra entre la sensibilidad y el pensamiento. Esto último se debe a que el aspecto sensible de la obra no es un mero ser-ahí como en el caso de las piedras, pero tampoco se encuentra en plano ideal del pensamiento pues aún precisa de su exteriorización. Esto tiene como consecuencia la exclusión de los sentidos del tacto, el olfato y el gusto pues

(...) si el espíritu deja ser libres a los objetos sin descender a lo interno esencial suyo (con lo que dejarían por completo de existir para él exteriormente como singulares), entonces esta apariencia de lo sensible se presenta ante él hacia fuera como la figura, el aspecto visible o el sonido de las cosas.²³⁷

Estos tres sentidos son excluidos debido a que tiene que ver con lo material en tanto se refieren a sus cualidades inmediatas, mientras que “(...) la obra de arte no es nada meramente sensible, sino el espíritu como aparente en lo sensible.”²³⁸ Otra de las razones de esta exclusión es que estos sentidos se refieren a los objetos por el apetito y la voluntad, de tal manera que se relacionan con estos en un sentido práctico, es decir, de consumo, “(...)el

²³⁶ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p. 451

²³⁷ *Ibidem* p.32

²³⁸ *Ibidem* p. 457

objeto de arte debe contemplarse en su objetividad autónoma para sí, la cual es ciertamente para el sujeto, pero sólo de modo teórico, intelectual (...)”²³⁹ En el caso de la vista y el oído los objetos subsisten aunque sean percibidos por estos sentidos. En el primero de ellos los objetos se perciben según su figura y color, en el caso del segundo, se trata de la captación de la vibración del cuerpo de objeto, la cual se ha entendido de acuerdo a tonalidades y colores propiamente sonoros. Ahora bien, a estos dos sentidos se les suma un tercer componente, a saber, la representación sensible, la cual tiene que ver con la conservación de las imágenes que hemos intuitido, es decir, el recuerdo. Ahora bien, esta intuición singular se subsume a través de la imaginación en universalidades, de tal manera que la realidad externa existe ahora como interior y espiritual.

El modo en cómo se articulan el sistema de las artes particulares es el siguiente, en primer lugar, la arquitectura. Esta se entiende como el comienzo del arte, se caracteriza por una materialidad pesada que se configura según las leyes de la gravedad. En segundo lugar, tenemos a la escultura la cual mantiene la misma materialidad que la arquitectura, sin embargo, esta, a diferencia de aquella, tiene como contenido la vitalidad real del espíritu, la cual se manifiesta en la figura humana. Seguida de la escultura tenemos a la pintura y a la música en el mismo nivel. En la primera de ellas ocurre la transformación de la figura externa en expresión de la interioridad. Esta no representa sólo el ideal del absoluto, Dios, sino que lo representa “(...) como en sí mismo subjetivo en su ser-ahí, querer, sentir, actuar espirituales, en su actividad y referencia a otro, y por tanto también en el sufrimiento, el dolor, la muerte, en todo el ciclo de las pasiones y las satisfacciones.”²⁴⁰ El tema es pues el Espíritu, pero en su realidad efectiva, así como también entendido éste como espíritu de la comunidad. El material del que se sirve, en primer lugar, elimina una de las dimensiones espaciales, de tal manera que la apariencia sensible real se transforma en mera apariencia, dicha transformación se lleva a cabo a través del color y la forma. La música, por su parte, tiene como elemento lo interno propiamente dicho “(...) el sentimiento para sí carente de figura que no puede revelarse en lo externo y en la realidad de esto, sino sólo mediante la exterioridad que en su exteriorización rápidamente desaparece y se supera a sí misma.”²⁴¹ El

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 459

²⁴¹ *Ibidem*, p.60

contenido de la música es pues la subjetividad espiritual inmediata, es decir, el sentimiento. La materialidad de la que se vale es el sonido, por lo que su configuración se desarrolla a partir del enlace, la oposición, la concordancia y demás tipos de relaciones que se establecen entre sus unidades diferenciadas, a saber, los tonos. Por último, tenemos a la poesía, que es considerada por Hegel como el tipo de expresión artística más elevada. En ella el discurso lleva a representación todo aquello que la consciencia concibe y configura en su interioridad. Sin embargo, su materialidad se desenvuelve sólo como medio, de tal manera que el sonido no tiene, como en el caso de la música, una validez para sí mismo, pues no se agota el fin de esta forma de arte en el sonido, sino que más bien este aparece sólo como designación externa de un contenido.

2.- *La música*

La pintura y la música constituyen las artes particulares que se adecuan de mejor manera a la forma romántica del arte. En el romanticismo “El espíritu que tiene como principio la adecuación de sí consigo (...) sólo puede encontrar su ser-ahí correspondiente en su propio mundo espiritual, nativo, del sentimiento, del ánimo, en suma, de la interioridad.”²⁴² Estas artes tienen como contenido la subjetividad ideal, de tal manera que “(...) reflejan (...) el ser para-sí interior y la ocupación del espíritu con el ámbito de sus propias circunstancias, fines y acciones.”²⁴³ En la música se logra la eliminación de la espacialidad en general, de tal manera que la obra de arte musical no subsiste en una existencia fija, es decir, en un firme ser ahí, sino que su existencia desaparece, casi de manera inmediata, a su nacimiento. La negación de la materialidad es una manifestación de la elevación a la idealidad, sin embargo, esta eliminación de la materialidad es parcial, pues no debemos olvidar que el sonido proviene de las vibraciones de los cuerpos. Por ello, debemos entender que la eliminación de la espacialidad refiere precisamente, como se ha mencionado, a la renuncia de un ser-ahí firme que, a su vez, tiene que ver con la transformación de este tipo de materialidad en relación a la subjetividad.

The vibration reverberates in the material environment, and it is apprehended and shared through this material environment. But this vibration alone is not yet sound; it depends on its

²⁴² G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.382

²⁴³ *Ibidem*, p. 645

*relation with audition and temporal intuition to become elevates vibration from the concrete to the ideal, it is the time that operates the negativity in relation to the materiality or, in other words, it is the result of this process of the negation of concrete spatial simultaneity.*²⁴⁴

El sonido se entiende como “(...) el cambio de la manera específica que tienen las partes materiales de ser-una-fuera-de-otra y de su negación, es decir, es idealidad meramente abstracta o, por decirlo así, idealidad sólo ideal de ese modo específico”²⁴⁵ El sonido se efectúa a partir de que un material sensual pasa de un estado de apaciguamiento al movimiento, este vibra de tal manera que cada una de sus partes no sólo modifican su lugar sino que, además, luchan por reemplazarse en su posición anterior.

El órgano encargado de la aprensión de los sonidos es el oído, este, a diferencia de la vista, se orienta no hacia los objetos directamente, sino hacia la vibración interior de los mismos, de tal manera que percibe una primera aparición del ideal, en tanto su animicidad. Ahora bien, el sonido, a diferencia del material de las artes figurativas resulta ser del todo abstracto pues estos no pueden tomar la forma de objetos concretos del mundo. Para la expresión musical tampoco es apropiado, por tanto, más que lo interno enteramente carente de objeto, la subjetividad abstracta como tal. Esta es nuestro yo enteramente vacío, el sí sin otro contenido. “La principal tarea de la música consistirá, por tanto, en hacer que resuene no la objetualidad misma, sino, por el contrario, el modo y manera en que el sí más interno se mueve en sí según su subjetividad e ideal alma.”²⁴⁶ Por ello, Hegel considera a la música como el arte del ánimo que se dirige al ánimo mismo. El resultado de este arte no es una objetividad permanente sino un tipo de exteriorización que no tiene en sí misma una subsistencia pues debe ser sostenida por lo interno y subjetivo y es, por ello, sólo para lo subjetivo. En este sentido, es el alma la que aprehende esta exteriorización, pero tal aprehensión no puede ser meramente pasiva pues la vibración por sí misma no es aún sonido, sino que depende de la intuición temporal, es decir, de la actividad del espíritu.

The sound cannot be dissociated to the temporal phenomenon and the capacity of audition, as there is not audition without time. Nevertheless the subjectivity, as capacity to unite the

²⁴⁴ Bueno, Adriano; *The intersubjective community of feelings: Hegel on music*, p. 33-34

²⁴⁵ G.W.F. Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 547

²⁴⁶ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.647

*multiplicity torn by time's negativity, is a necessary condition for sounding element to become meaningful.*²⁴⁷

Los elementos de la música son el sonido, entendiéndolo como negación determinada de la materialidad, o más precisamente de la solidez material; el tiempo, como negación determinada del espacio; y la subjetividad interior como negación determinada de lo objetivo y externo. Respecto de este punto podemos plantear una relación entre los elementos que, de manera técnica, componen a la música y estos elementos que plantea Hegel. El tiempo se identifica con el ritmo, la melodía se identifica con la subjetividad interior, mientras que la armonía se identifica con el sonido en sus múltiples manifestaciones particulares. Esto componentes son, sin embargo, separados sólo de manera analítica pues la música se compone de elementos que podríamos entender como independientes entre sí y del sujeto, sin embargo, dependen, como se ha mencionado anteriormente, de la capacidad del individuo de percibir, es decir, de la audición y la intuición temporal del individuo.

El material del que se constituye la música, los sonidos, dependen pues de la audición y de la temporalidad, por ello el material de la música es la forma abstracta de la subjetividad, es decir, la temporalidad sonora. En cuanto al contenido tenemos a los sentimientos. Podemos entonces afirmar que “(...) *the subject (or at least some of its aspects) is the object of itself, and its form is also the content.*”²⁴⁸ Debemos, sin embargo, señalar que si bien el contenido de la música es el sentimiento esta tiene limitaciones para expresar dicho contenido, debido a que no hace uso, en su manifestación “pura”²⁴⁹, de la palabra.

Ahora bien, la música permite configurar la estructura interna de la subjetividad de tal manera que aporta cierta plasticidad temporal al alma. A través de ella la subjetividad temporal adquiere ciertas determinaciones que permiten configurar y expresar sentimientos, “When something like a musical event occurs, the soul's or internal subjectivity's shift from a universal to a particular configuration: the pure universal capacity of taking forms becomes determinate form through the musical event.”²⁵⁰ Esta es la razón por la que en la música no

²⁴⁷ Bueno, Adriano; *The intersubjective community of feelings: Hegel on music*, p.34

²⁴⁸ *Idem*

²⁴⁹ Por manifestación pura nos referimos a la música instrumental, es decir, sin acompañamiento de palabras.

²⁵⁰ Bueno, Adriano; *The intersubjective community of feelings: Hegel on music*, p. 35

hay una distinción entre el oyente y el objeto, debido a que la intuición, que participa en la recepción y configuración de la música, es aquella que en la externalización no produce un objeto persistente en el espacio, sino que muestra una comunicación que depende de la subjetividad interna. La obra de arte musical requiere de su reproducción cada vez que se desee percibirla, esto se debe a que

(...) en la medida en que lo que la música toma como contenido con el fin de llevarse a manifestación no como figura externa y obra que está ahí objetivamente, sino como interioridad subjetiva, es lo interno subjetivo mismo, la exteriorización debe también resultar inmediatamente como comunicación de un sujeto vivo a la que éste transfiere toda su propia interioridad.²⁵¹

La tarea peculiar de la música

(...) consiste en que no hace para el espíritu cualquier contenido tal como este contenido se halla en la consciencia como representación general o está ya dado para la intuición como determinada figura externa, o bien adquiere a través del arte su apariencia más adecuada, sino del modo en que deviene vivo en la esfera de la interioridad subjetiva.²⁵²

En este sentido, aunque la música no puede externalizar un contenido de manera figurativa, tiene un contenido formal que es el movimiento del alma, los sentimientos. Este contenido tiene, a su vez, una determinación como flujo de sonido que consta de proporciones matemáticas, armónicas y rítmicas.

Ahora bien, mientras que en el pensar autoconsciente se identifican dos componentes, por un lado, el yo que intuye, piensa y representa y, por el otro, el objeto intuido, pensado o representado, en el sentimiento dicha diferenciación es borrada pues el contenido se encuentra entrelazado con lo interno como tal. Lo que la música aprehende es el abstracto percibirse-a-sí-mismo.

La música asume pues todo aquello que refiere a lo interno y que se reviste de sentimiento, este es su objeto propiamente dicho. Por ello, es necesario que los sonidos que se utilizan para su elaboración resulten articulados y determinados según ciertas relaciones. Esta articulación es la que permite distinguir entre sonidos naturales, como la risa, y sonidos

²⁵¹ G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.659

²⁵² *Ibidem* p.654

musicales. Así los sonidos necesitan de un tratamiento artístico para conformarse como expresión de una vida interna.

Así mismo, es importante mencionar que si bien un sonido puede ser tratado de tal manera que de él se obtenga cierto resultado (por ejemplo, el efecto que resulta del cambio de intensidad de un mismo tono de manera progresiva resultará diferente del cambio de intensidad del mismo tono de manera repentina) sólo la relación de distintos sonidos, sumada con diferentes determinaciones de los mismos, dará como resultado la determinación de uno o varios sentimientos. Pues esta determinación depende de la oposición o concordancia de unos sonidos con otros. El tipo de relaciones que se establece entre los sonidos es de tipo numérico, estas provienen de la naturaleza del sonido mismo, sin embargo, son tematizadas de manera especial por el arte.

2.1.- Elementos compositivos de la música: ritmo, armonía y melodía.

El primero de los aspectos que conforman la música es el ritmo, este se sustenta a partir de la base abstracta del elemento universal de la música, el tiempo. Se abarca la consideración de la duración y el movimiento temporal, los cuales se determinan según medidas fijas, las cuales se diversifican mediante diferencias de relación y, por último, se consideran en tanto unidad. En segundo lugar, tenemos el lado de la diversidad del sonido, es decir, la cantidad específica de las vibraciones de la cual se obtienen los diferentes sonidos, es decir, la frecuencia. Nos referimos a la armonía, la cual también considera la concordancia, mediación y oposición entre los sonidos. Por último, tenemos a la melodía, a través de la cual se integra la expresión espiritualmente libre, el sentimiento.

Ritmo

El tiempo es el elemento universal de la música. Este resulta ser, como se ha mencionado anteriormente, la negación del espacio, pues a la quietud espacial se le opone la inquietud del tiempo, así si lo que caracteriza al espacio es el ser-ahí firme de sus elementos, mientras que lo que caracteriza al tiempo es la sucesión de sus elementos.

La negatividad, que como punto se refiere al espacio y en él desarrolla las determinidades de ella como línea y superficie, en la esfera del ser-afuera-de-sí es también ciertamente para sí juntamente con sus determinaciones, pero a la vez siendo potente en esta esfera del ser-afuera-

de-sí, [la negatividad] está apareciendo como indiferente ante el quieto uno-junto-al-otro. Puesta de este modo para sí, la negatividad es el tiempo.²⁵³

La característica que diferencia al tiempo del espacio es que este último se entiende a partir de “el lado a lado” mientras que el tiempo se entiende según la sucesión de sus unidades, las cuales llamamos momentos “Moments of time are external one to another - that is to say, each moment and every "now" differentiates from each other, but they also maintain themselves together while they are part of the same *duration*.”²⁵⁴ Así la externalidad de estas unidades es interna en relación a la interioridad del sujeto. Por ello, en la música no hay una separación entre el sujeto de la escucha y el evento sonoro, pues es a través de la escucha es como el sonido se realiza y sólo a través de la ocurrencia del sonido se realiza la escucha. El tiempo del sonido es también el tiempo del oyente, por ello la música en tanto sonido penetra en el en sí, capta su ser en movimiento.

El sujeto es apresado por este elemento no solo según esta o aquella particularidad o meramente captado por un contenido determinado, sino elevado a la obra y puesto él mismo en actividad según su sí simple, el centro de su ser-ahí espiritual. Así, p. ej. ante ritmos llamativos, fáciles de seguir, tenemos en seguida placeres en marcar el compás, canturrear la melodía(...)²⁵⁵

En el tiempo se cancela la yuxtaposición indiferente de lo espacial, de tal manera que se concentra la continuidad en un punto temporal, a saber, el ahora. Este punto temporal se evidencia, a su vez, como negación de sí, pues se sucede de manera inmediata por otro *ahora*, de tal manera que este se desarrolla según su actividad negativa. Ahora bien, en esta sucesión cada sonido puede

(...) ora fijarse para sí como un uno, ora ponerse en conexión cuantitativa con otros, con lo cual el tiempo devine contable. Pero, a la inversa, puesto que el tiempo es el ininterrumpido nacer y perecer de tales puntos temporales, que, tomados como meros puntos temporales, no tienen entre sí ninguna diferencia en esta abstracción no particularizada el tiempo se evidencia en tal medida como la corriente uniforme y la duración en sí indiferenciada.²⁵⁶

²⁵³ G.W.F Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 465

²⁵⁴ Bueno, Adriano; *The intersubjective community of feelings: Hegel on music*, p. 42

²⁵⁵ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.657

²⁵⁶ *Ibidem* p.662

Esta duración indiferenciada es transformada en la música, pues esta ordena su fluencia según ciertas reglas, así, a través del tratamiento artístico, se alcanza lo que se conoce como medida del tiempo. Esta medida no es sino reflejo del sí simple, que busca la exteriorización de su interioridad. Pues el yo no subsiste de manera indeterminada en una duración inconsciente, sino que se desarrolla según cierto recogimiento y retorno de sí. “Doblega la superación de sí, por la que deviene objeto, en el ser-para-sí, y sólo por esta referencia a sí es sentimiento de sí, autoconsciencia”²⁵⁷ Así, frente al vacío progresar del tiempo se encuentra el sí, lo-que-es-consigo-mismo, que, en su recogimiento, interrumpe la sucesión temporal indetermina para dar lugar a una determinación a través de la cual se reencuentra, las “(...) diversas partes temporales son ensambladas en una unidad en la que el yo hace para sí su identidad consigo.”²⁵⁸

Dicha determinación temporal se desarrolla a través del compás que es la fijación de una unidad temporal de tal manera que esta se constituye como medida y regla.²⁵⁹ La uniformidad alcanzada a través de este tratamiento permite reconocer el ordenamiento de la multiplicidad arbitraria. Su señalamiento en la partitura es a través de una fracción numérica en la cual el denominador indica la unidad de medida del pulso, en relación con la redonda o semibreve, mientras que el numerador indica el número de pulsos de dicha unidad contenidos en cada compás. Para comprender esto último es necesario señalar que la redonda es la unidad base, su división puede darse de manera par o impar, así, en el primer tipo de división la unidad se divide en dos, cuatro, ocho, dieciséis, treintaidós, etc., de lo cual resulta la mitad (blanca o mitad), el cuarto (negra o cuarto), el octavo (corchea), el dieciseisavo (semicorchea), el treintaidosavo (triplecorchea o fusa) y el sesentaicuatroavo (cuadruplecorchea o semifusa). Este tipo de

Nombre / Figura / Silencio / Duración			
Redonda			1/1
Blanca			1/2
Negra			1/4
Corchea			1/8
Semicorchea			1/16
Fusa			1/32
Semifusa			1/64

²⁵⁷ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.662

²⁵⁸ *Idem*

²⁵⁹ Véase Anexo 1

división recibe el nombre de división binaria. Por el otro lado, la unidad también puede ser dividida de manera ternaria, con lo cual se obtiene un tresillo. Una vez entendida la división podemos señalar que, por ejemplo, el compás de $\frac{3}{4}$ refiere a un compás que tiene tres pulsos con valor de negra.

Ahora bien, la unidad de la obra musical, en sentido temporal, se alcanza a través del ritmo, el cual refiere a la recurrencia de los acentos fuertes, así como también a la distinción entre los tiempos fuerte y los débiles, esto permite cierta predicción en la sucesión de las unidades temporales. “El compás de cuatro por cuatro, p.ej., en el que lo decisivo es el número par, tiene dos arsis: una en el primer tiempo, y otra, más débil, sin embargo, en el tercero. Estas partes, debido a su más fuerte acentuación, se llaman las partes *fuertes* del compás, las otras en cambio las *débiles*.”²⁶⁰

	TIEMPOS			
	1	2	3	4
C. BINARIO	F	D		
C. TERNARIO	F	D	D	

261



262

El ritmo es uno de los elementos musicales que más se transformó en la música contemporánea. En la música del periodo clásico y romántico (entendidos desde la historia de la música)²⁶³ predominaron los ritmos regulares, mientras que en la música contemporánea el ritmo tiende más a los cambios y a la irregularidad.

²⁶⁰ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.665

²⁶¹ <https://www.clasedelenguajemusical.com/2-4/>

²⁶² <https://aprenderpiano.blog/2018/05/29/sincopa-y-contratiempo-tiempos-fuertes-y-debiles/>

²⁶³ La historia de la música se divide en siete periodos, a saber, la antigüedad la cual abarca las primeras civilizaciones hasta el siglo V; la Edad media que va del siglo V al siglo XV; el Renacimiento que abarca los siglos XV y XVI; el Barroco que va del siglo XVII a la mitad del siglo XVIII; el periodo clásico que va de segunda mitad del siglo XVIII a la primera mitad del siglo XIX; el romanticismo que abarca la segunda mitad del siglo XIX y, por último, el periodo contemporáneo que abarca del s.XX a la fecha. Este último periodo tiene

Armonía

La música, al igual que la arquitectura configura sus formas no a partir de lo dado como en el caso de la escultura y la pintura, su desarrollo depende de una serie de leyes armónicas, las cuales se establecen a través de una relación numérica. Los sonidos, como hemos mencionado, se obtienen a través de la vibración de un material.

Según el material que vibra se consigue una clasificación de los instrumentos musicales, así tenemos tres grandes grupos, los de viento, de cuerda y los de percusión. En los primeros de ellos lo que vibra es una columna de aire, esta es un conjunto de partículas de aire que vibran dentro del instrumento las cuales generan ondas con una longitud determinada, mientras más largo es el tubo mayor será la longitud de onda y, por lo tanto, más baja la frecuencia. En los instrumentos de cuerda, como su nombre lo señala, lo que vibra son una serie de cuerdas las cuales se encuentran con diferentes grados de tensión, así como también con diferente grosor, las vibraciones se obtienen a partir de la percusión, frotación o bien de puntear la cuerda (apartar la cuerda de su posición normal y dejarla en libertad). Por último, en los instrumentos de percusión las vibraciones se obtienen a partir de golpear o agitar el instrumento.

Ahora bien, los distintos tonos a través de los cuales se configura la música proviene precisamente de la cantidad y calidad de dichas vibraciones, las cuales se consideran comprendidas en las leyes de la armonía. “Lo mismo hace la música en su dominio, en la medida en que por una parte independientemente de la expresión del sentimiento, sigue las leyes armónicas de los sonidos, que se basan en relaciones cuantitativas(...)”²⁶⁴

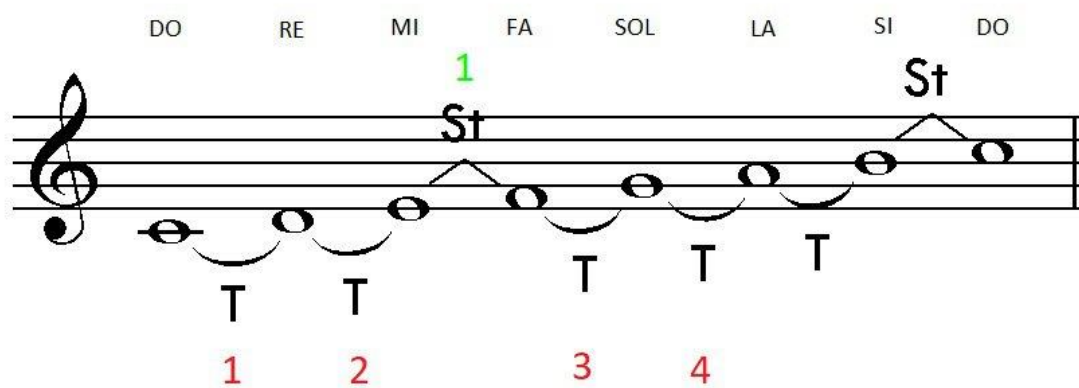
Los tonos musicales se definen pues según el número de vibraciones que se desprenden de los cuerpos sonoros. Cada cultura selecciona ciertos sonidos a través de los cuales construyen escalas, las cuales son la base para la construcción de sus obras musicales. La escala musical es “(...) una progresión de notas en sentido ascendente o descendente desde una nota cualquiera hasta su octava. La palabra <<escala>> sugiere el paralelismo entre las

diferentes divisiones que se han venido diversificando, así han surgido el modernismo, el serialismo dodecafónico, la atonalidad, así como un mayor número de disonancias sin resolución, la complejidad rítmica. Podríamos señalar que la música contemporánea tiene sus primeras manifestaciones a partir del rechazo de la armonía tradicional, así como también del rechazo del tratamiento regular del tiempo.

²⁶⁴ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.649

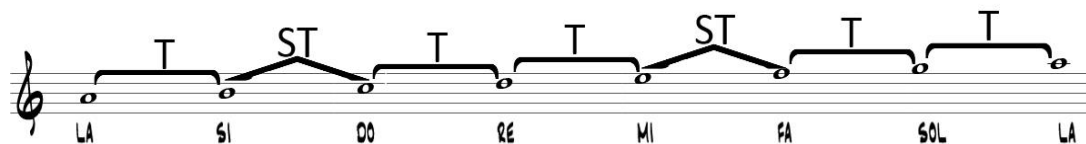
notas musicales (o grados de una escala musical) y los peldaños de una escalera.”²⁶⁵ La función de una escala es definir y regular las alturas de los sonidos que conforman una obra musical. Hay diferentes tipos de escalas, por ejemplo, escalas de cinco sonidos llamadas pentatónicas; escalas cromáticas cuya particularidad consiste en ser una serie de 12 sonidos dentro de una octava²⁶⁶; escalas hexátonas, de seis sonidos etc. La escala fundamental de la música europea hasta el romanticismo es la escala diatónica, es decir, la escala que se compone de siete sonidos y la octava del primer sonido (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do). Esta escala tiene sus antecedentes es las escalas griegas que fueron retomadas en el medievo, sin embargo, es claro que estas escalas sufrieron modificaciones a lo largo del tiempo. Es hasta el siglo XVI cuando los modos eólico y jónico (prácticamente idénticos a las escalas mayor y menor) fueron aceptados de manera general.

Como hemos mencionado la escala es una sucesión de sonidos que se establece de manera cultural. La música occidental hasta el romanticismo, tuvo como centro de su producción las escalas: mayor y menores. La tonalidad mayor se ha asociado con el sentimiento de la alegría, mientras que la tonalidad menor se asocia con el de tristeza o lamento. Estas escalas tienen la siguiente composición.



²⁶⁵ Károlyi, Ottó; *Introducción a la música*, p.62

²⁶⁶ La octava es una nota superior a otra que duplica su frecuencia, por ejemplo la nota “La” central, tiene una frecuencia de 440 Hz, mientras que la nota “La” 5, su octava, tiene una frecuencia de 880 Hz



De la escala menor hay diferentes tipos, sin embargo, los más usuales son la natural, que es la que muestra en la imagen anterior, la armónica y la melódica. A partir de las imágenes anteriores podemos señalar que las escalas se conforman por una serie de sonidos consecutivos que se encuentran a un tono o semitono de distancia.

Las leyes armónicas se desprenden de lo que actualmente se conoce como sonidos armónicos. Estos son una serie de sonidos que se producen a través de uno el cual es llamado sonido fundamental. La relación entre los sonidos fue estudiada desde el periodo clásico por parte de los pitagóricos, debido a que estos consideraron las relaciones del sonido con base numérica.

(...) según una observación que Pitágoras fue le primero en hacer, de la longitud, pues las mismas cuerdas de diversa longitud dan en el mismo periodo de tiempo un número distinto de vibraciones. Ahora bien, La diferencia de este número con otro y la relación con otro número constituyen la base para la diferencia y la relación entre los sonidos particulares por lo que a su altura y gravedad se refiere.²⁶⁸

Los sonidos ya determinados, los tonos, no son, sin embargo, sonidos puros, sino que vienen acompañados en su nacimiento de otros sonidos que se generan a partir del llamado sonido fundamental, los cuales aparecen en la misma secuencia siempre. La armonía establece las leyes de relación y articulación de los tonos particulares y definidos (que se establecen en las escalas) según los sonidos armónicos. Hay dos tipos de armónicos, los pares y los nones, los primeros de ellos son la duplicación de otro a la octava, mientras que los nones son sonidos nuevos que corresponden a los siguientes intervalos.²⁶⁹

²⁶⁷ <https://sweepflipping.com/teoria/escala-menor-natural/>

²⁶⁸ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.668

²⁶⁹ El Intervalo es la distancia que hay entre una nota y otra

Los sonidos armónicos tienen como base la estructura natural del sonido. Para comprender la formación de los armónicos es preciso explicar, en un primer momento, los intervalos. Un intervalo es “(...) la diferencia de altura de sonido entre dos notas.”²⁷⁰ Esta diferencia también puede ser entendida como la distancia que hay de un tono a otro según la escala musical. De esto obtenemos la tabla de la derecha.²⁷¹

LOS INTERVALOS Y SUS DISTANCIAS	
INTERVALO	DISTANCIA
segunda menor	1/2 tono
segunda mayor	1 tono
tercera menor	1 tono y 1/2
tercera mayor	2 tonos
cuarta justa	2 tonos y 1/2
cuarta aumentada	3 tonos
quinta disminuída	3 tonos
quinta justa	3 tonos y 1/2
quinta aumentada	4 tonos
sexta menor	4 tonos
sexta mayor	4 tonos y 1/2
séptima menor	5 tonos
séptima mayor	5 tonos y 1/2
octava justa	6 tonos

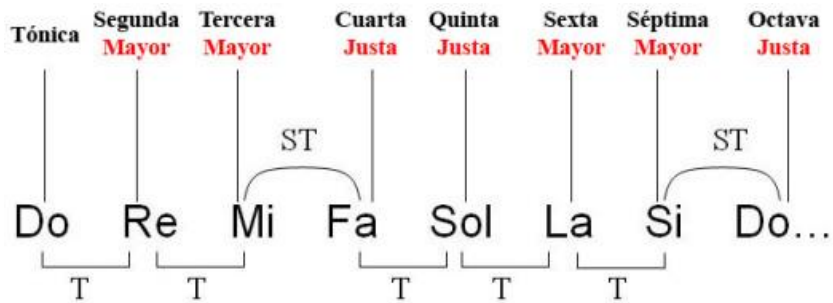
Si tomamos la escala de Do (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do) podemos establecer las siguientes relaciones, según los intervalos, Re es la segunda de Do, pues entre estas dos notas existe un tono. Para comprender esto

debemos establecer dos tipos de intervalos, a saber, los intervalos genéricos y los intervalos específicos. Los primeros señalan el número de unidades que hay entre los dos extremos, dos notas, que conforman la distancia a establecer, por ejemplo, entre Do y Mi hay una tercera, pues la sucesión de las notas es Do-Re-Mi. El segundo tipo de intervalo permite señalar la cantidad de tonos y semitonos que hay entre dos notas. De este tipo de intervalos se sigue la clasificación de los mismos en: perfectos, mayores, menores, aumentados y disminuidos.

A partir de la escala mayor podemos obtener pues los siguientes intervalos

²⁷⁰ Károlyi, Otto; *Introducción a la música*; p.81

²⁷¹ <https://ar.pinterest.com/pin/412290540863244959/>



272

Ahora bien, una vez que hemos comprendido lo que son los intervalos podemos continuar con la explicación de la aparición de los armónicos. Estos se originan a partir de producir un sonido fundamental, por ejemplo, al producir un sonido con una frecuencia de 195.998 Hz²⁷³, es decir, el Sol índice 2, se generarán una serie de sonidos que se desprenden de este. Esta serie de sonidos se producen de la siguiente manera

274

Podemos ver entonces que los armónicos aparecen, sin contar su repetición, de la siguiente manera:

- | | |
|--------------------------|------------------------------|
| 1.- Sonido fundamental | 7.- 7m (séptima menor) |
| 3.- 5J (la quinta justa) | 9.- 2M (segunda mayor) |
| 5.- 3M (tercera mayor) | 11.- 4aum (cuarta aumentada) |

²⁷² <https://aulademusicamartinsarmiento.wordpress.com/2013/09/20/la-escala-mayor-y-sus-intervalos-para-1o-de-bachillerato/>

²⁷³ El Hertz es la unidad internacional de medida a través de la cual se establece la frecuencia. Un Hertz equivale a un ciclo por segundo.

²⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=q0HIN3EhJpc>

13.- 6m o 5aum (sexta menor o quinta aumentada)

15.- 7M (séptima mayor)

17.- 2m (segunda menor)

19.- 3m (tercera menor)

21.- 4J (cuarta justa)

Aparecen otros sonidos posteriormente que se encuentran entre los intervalos que utiliza la música occidental, por ejemplo, el armónico 23 corresponde al $\frac{1}{4}$ de tono entre la 4aum y la 5J. Los primeros siete armónicos explican por qué los acordes se conforman por terceras.

Ahora bien, a los tonos que constituyen la escala se les llama grados, de tal manera que en la escala de Do los grados quedan de la siguiente manera.

Grado	Nota	Carácter
I	DO	Mayor
II	RE	Menor
III	MI	Menor
IV	FA	Mayor
V	SOL	Mayor 7 ^a
VI	LA	Menor
VII	SI	Disminuido

275

²⁷⁵ <https://slubne-suknie.info/?n=mi+menor+sol+mayor+re+mayor+y+do+mayor>

Cada grado de la escala recibe, además, un nombre. Hay tres grados que resultan de mayor interés, a saber, la tónica, la dominante y la subdominante, que son el I, V y IV grado respectivamente.²⁷⁶ El I grado da el nombre a la tonalidad de la escala, es el grado más importante y con este comienza y termina la pieza musical. El V grado recibe el nombre

Grado	Nombre
I	Tónica
II	Supertónica
III	Mediante
IV	Subdominante
V	Dominante
VI	Submediante o Superdominante
VII	Sensible

de dominante porque se entiende como la nota imán, es una nota que domina frente a las otras, esta suele dirigir la línea melódica de tal manera que se repite varias veces. Percatémonos que este carácter de imán no es fortuito pues es el segundo sonido que aparece después de la nota fundamental, es decir, es el primer armónico que se desprende a partir de la nota fundamental. Por último, el IV grado el cual también tiene una gran influencia en el desarrollo de la línea melódica.

Ahora bien, las escalas se conforman de acuerdo a una estructura, anteriormente revisada. Las escalas mayores se componen pues de la siguiente estructura: T, T, ST, T, T, T, ST; mientras que la escala menor natural se estructura de la siguiente manera T, ST, T, T, ST, T, T. A partir de esta estructura podemos establecer cualquier otra escala, por ejemplo, si queremos armar la escala de Re debemos buscar la nota que se encuentra a un tono de distancia para determinar a la supertónica, en este caso es la nota Mi; posteriormente buscamos la nota que se encuentra a un tono de distancia de Mi, es decir, FA#, la cual es la mediente o III grado, y así sucesivamente hasta que establecemos los siete grados de la escala.

²⁷⁶ <https://mcarmenfer.wordpress.com/2010/10/07/escalas/>



277

Las reglas de la armonía establecen la combinación simultanea de dos más sonidos. “Esta resonancia de unas con otras en la que sin embargo no importa esencialmente el número de notas que se aúnan, de modo que ya dos pueden formar una tal unidad, constituye el concepto de acorde.”²⁷⁸ La combinación de sonidos si bien ya era utilizada en la antigüedad se estableció de manera consciente su hasta el siglo IX, cuando aparecieron las cuartas y quintas paralelas.²⁷⁹ El uso de varios sonidos tocados al unísono establece la diferencia entre la armonía y la melodía, pues mientras que en la primera se tiene una estructura vertical en la segunda tenemos una estructura horizontal.

Ahora bien, si ya las notas singulares no pueden en su determinidad quedar determinadas al acaso y al arbitrio, sino que deben ser reguladas por una conformidad interna a ley y ordenadas en su sucesión, la misma conformidad a ley tendrá también que aducirse para los acordes, a fin de determinar qué clase de combinaciones han de admitirse para el uso musical.²⁸⁰

La armonía toma como base la producción de los armónicos de manera natural, de tal manera que la música se basa en cierta armonía encontrada en la naturaleza. El desarrollo de la armonía en el arte se estableció a partir del descubrimiento de la posibilidad de emitir dos sonidos de maneras simultanea en intervalos diferentes a la octava.

Es probable que fuese en un tratado del siglo X titulado *Musica Enchiriadis* done por primera vez se investigó y se llevó a la práctica el empleo de una melodía duplicada en cuartas y quintas paralelas. Y tales intervalos resulta que coinciden con los de la escala natural de los

²⁷⁷ <http://plasticart02.blogspot.com/2015/02/escala-de-re-mayor.html>

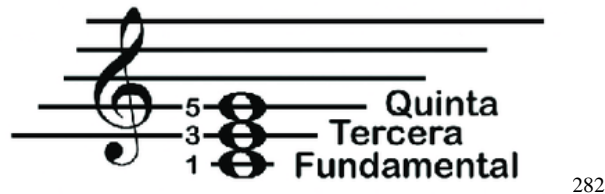
²⁷⁸ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.671

²⁷⁹ La quinta paralela es el movimiento paralelo de dos voces a distancia de quinta, la cuarta es el mismo tipo de movimiento, pero a distancia de cuarta. Ver anexo 2

²⁸⁰ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.671

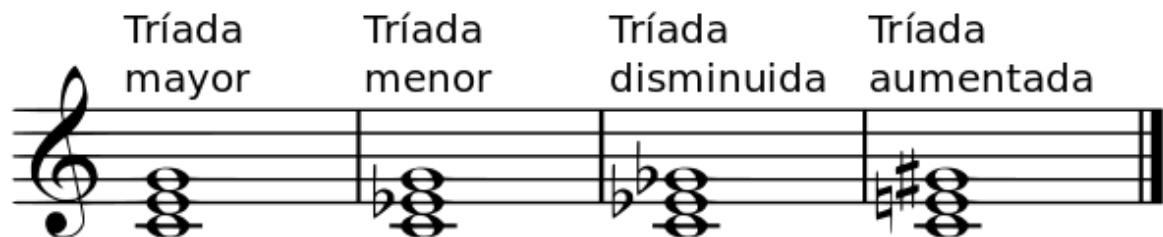
armónicos(...) La técnica de duplicar una melodía en cuartas o quintas perfectas (o justas) fue llamada *organum* (...) ²⁸¹

Fue hasta el siglo XV cuando se agregaron la tercera y la quinta para formar lo que ahora conocemos como triada. Esta es la combinación simultánea de tres sonidos, de tal manera que tenemos un sonido fundamental seguido de su tercera y quinta ascendente.



Con la aparición de la triada se desplazó, de manera paulatina, el sistema modal, que se venía ocupando desde la antigüedad y el medievo, de tal manera que a finales del siglo XVII se desarrolló el sistema tonal, el cual perduró hasta finales del siglo XIX.

Las triadas pueden ser mayores o menores, su diferenciación depende del tercer grado ascendente a partir de la tónica. Como hemos visto en los intervalos una tercera mayor está constituida por dos tonos, por ejemplo, entre Do y Mi, hay una tercera mayor, pues de Do a Re hay un tono, más el tono que encontramos entre Re y Mi. De esta distancia dependerá si la triada es mayor o menor.



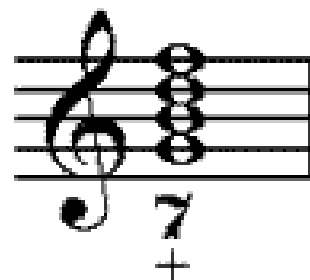
La triada mayor se compone de una 3M y una 5J, la triada menor se compone de una 3m y una 5J, la triada disminuida se compone de una 3m y una 5 dis (disminuida), por último,

²⁸¹ Károlyi, Otto; *Introducción a la música*; p. 95

²⁸² https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Dos-acordes-la-triada-mayor-de-la-naturaleza-izquierda-y-la-triada-perfecta_fig1_313409224

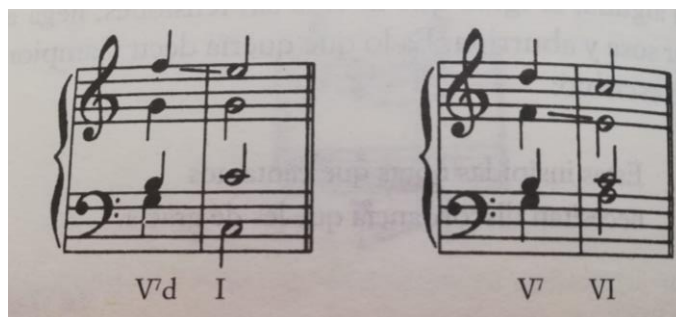
la triada aumentada se compone de una 3M y una 5aum (aumentada). Ahora bien, estos tipos de acordes se suceden unos a otros en el desarrollo de la obra musical, sin embargo, estas sucesiones obedecen a ciertas reglas.

Los acordes se dividen en consonantes y disonantes, los primeros de ellos son un conjunto de sonidos que tienen un efecto agradable en el oyente, los segundos, son conjuntos de sonidos que provocan un efecto de tensión. “Según la teoría de Helmholtz, un intervalo es consonante cuando las dos notas que lo producen comparten uno o más armónicos. Cuantos más armónicos compartan, más consonante es el intervalo.”²⁸³ Lo mismo ocurre con los acordes, así para que un acorde sea consonante debe estar constituido por intervalos consonantes (8va, 5ta y 4ta), de modo contrario, el acorde es disonante cuando se compone de intervalos disonantes. Podemos establecer desde esta oposición un modo de dilucidar la teoría musical a partir del método dialéctico. Recordemos pues que la realidad para Hegel se entiende, no como un conjunto de sustancias sino, como se señaló en la primera parte, como un conjunto de relaciones. En este sentido, los sonidos se afirman y se realizan a través de su negación, de tal manera que de la oposición obtenemos una unidad superior. Con la aparición del V7 (séptima de dominante) aparece “(...) el surgimiento efectivamente real de una contraposición más profunda (...) La profundidad propiamente dicha del sonido la constituye el hecho de que este proceda a oposiciones esenciales y no tema la agudeza y desgarramiento de las mismas.”²⁸⁴ La séptima de dominante es un acorde que se compone de una triada más una cuarta nota que corresponde precisamente a la séptima de la tónica o nota fundamental del acorde. La tensión que se produce con el uso de este acorde se *resuelve* con la sucesión del I grado o el VI grado.



²⁸³ Károlyi, Otto; *Introducción a la música*; p.112

²⁸⁴ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.672



Otro de los acordes que nos permiten introducir la disonancia es la novena. Ambos acordes, como bien señala Hegel, mantienen en unidad opuestos. Sin embargo, “La oposición en general no tiene, según su concepto interno, un sostén firme ni en sí misma ni en su contraposición (...) Con la oposición se da en tal medida inmediatamente la necesidad de una *disolución* de disonancias (...)”²⁸⁵ Esta disolución de disonancia, al igual que el paso de cualquier acorde a otro, se encuentra determinado por reglas específicas de tal manera que se establece un mecanismo de enlace para los diferentes grados. En el caso del acorde de V7 se debe resolver la sensible con la tónica.

Otro de los recursos que se utilizan en la música es la llamada modulación. Esta consiste en el paso de una tonalidad a otra. El sistema tonal mayor-menor se compone de un total de veinticuatro tonalidades²⁸⁶. De tal manera que, a través de la modulación, podemos pasar de un centro tonal a otro. Las tonalidades al igual que las notas y los acordes se afirman y se realizan a través de su negación. La complejidad en este nivel de teoría nos llevaría a un trabajo más amplio y específico, sin embargo, es preciso señalar que los diferentes niveles de complejidad en el tratamiento y desarrollo musical pueden interpretarse de manera dialéctica.

²⁸⁵ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.673

²⁸⁶ Tonalidad. 1. Sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental. Todos los sistemas tonales tienen en común el concepto de que la música progresa alejándose y regresando a las notas fundamentales, que son las que rigen la importancia relativa de todos los sonidos de una 1515 tonalidad composición musical. De tal manera, en el sistema tonal mayor-menor distintivo del periodo c. 1600-1900, un único centro tonal o tónica domina a lo largo de todo un pasaje, un movimiento o una pieza musical; la nota que forma un intervalo de quinta justa superior a la tónica es la siguiente en importancia, la que forma un intervalo de quinta inferior a la tónica es la que le sigue, y así sucesivamente: en la tonalidad de do mayor estas tres notas principales son do o tónica, sol o dominante y fa o subdominante. En Alison Lathman; *Diccionario enciclopédico de la música*; p. 1515

Melodía

La melodía en su sentido más simple es la sucesión de sonidos. A diferencia de la armonía, esta tiene una estructura horizontal, pues en ella lo que predomina es la sucesión y no la simultaneidad. La evolución histórica de la música muestra primero el desarrollo del ritmo, posteriormente, el desarrollo de la melodía y, por último, el desarrollo de la armonía. La razón por la que Hegel aborda su tratamiento después de abordar la armonía es que en ella convergen las dos esferas anteriores.

Pues la armonía sólo abarca las relaciones esenciales que constituyen la ley de la necesidad para el mundo sonoro, pero que no son ellas mismas ya, lo mismo que el compás y el ritmo, música propiamente dicha, sino sólo la base sustancial el fundamento y el terreno conformes a la ley sobre los que se vierte el alma libre.²⁸⁷

Esta es la razón por la que señalo que hay una relación directa de la melodía con la subjetividad interior, como negación determinada de lo objetivo y externo, pues es a través de la melodía como se manifiesta el mayor aspecto poético de la música. La melodía es el resultado de la interacción entre las alturas de los sonidos y el ritmo. Sin embargo,

(...) la melodía no pierde su libertad, sino que sólo se libera de la subjetividad de un arbitrio contingente en un progresar antojadizo y raras mutaciones, y sólo precisamente con ello logra su verdadera autonomía. Pues la auténtica libertad no se opone a lo necesario como un poder extraño y por tanto presionante y oprimente, sino que tiene esto sustancial como la esencia inmanente a ella misma, idéntica a ella, respecto a cuyas exigencias tanto sigue por consiguiente sólo sus propias leyes y satisface su propia naturaleza, que sólo apartándole de estas prescripciones se desviaría de sí y devendría infiel a sí misma.²⁸⁸

La melodía se compone pues, por un lado, de la determinidad que otorgan las leyes de la armonía y, por el otro, de la libertad de la fantasía del artista. “Es una lucha entre la libertad y la necesidad: una lucha de la libertad de la fantasía, para abandonarse a sus oscilaciones con la necesidad de esas relaciones armónicas que ha menester para su exteriorización y en las que reside su propio significado.”²⁸⁹ Por ello, la melodía es, en parte, determinabilidad y,

²⁸⁷ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.673

²⁸⁸ *Ibidem* p.674

²⁸⁹ *Ibidem* p.675

por otra, posibilidad infinita, esta oposición nos muestra, una vez más, un modo de composición dialéctica que termina por resolverse en la unidad de la obra de arte.

La melodía es la forma en la que se expresa las emociones, “(...) una melodía es, sin duda, algo más [que una sucesión de sonidos]. Ese <<más>> es el espíritu que da vida y sentido interior a una sucesión de sonidos.”²⁹⁰ Nosotros podemos emitir una frase de diferente manera, cada manera corresponde a un sentido determinado, por ejemplo, podemos afirmar que “afuera está lloviendo”, pero también emitir esa frase a manera de pregunta, en la música las cualidades de la entonación se diversifican a tal punto que las frases musicales resultan un tanto vagas.

La música en este sentido, partiendo de su elemento más libre y espiritual, se entiende como un arte más a fin, al igual que la pintura, a la forma romántica, pues esta, como se ha dicho anteriormente, no es sino consecuencia de la conciencia de una forma superior a la cual el arte, en tanto forma sensible, no se encuentra en condiciones de representar. En occidente esta vaguedad ha sido un tanto disminuida por la educación auditiva a través del uso de las tonalidades mayores y menores. Como hemos señalado anteriormente la primera de ellas se relaciona con sentimientos agradables, felices, mientras que la segunda con emociones de tristeza. Sin embargo, la complejidad melódica se mantiene.

(...) por más que la música asuma en sí un contenido espiritual y haga de lo interno de este objeto o de los movimientos internos del sentimiento el objeto de su expresión, este contenido, precisamente por ser captado según su interioridad o resonar como sentimiento subjetivo, resulta más indeterminado y vago, y las mutaciones musicales no son siempre al mismo tiempo también la mutación de un sentimiento o una representación, de un pensamiento o de una figura individual, sino un movimiento progresivo meramente musical que juega consigo mismo e introduce un método.²⁹¹

En occidente la primera forma de melodía elaborada con un estilo coherente fue el canto llano²⁹², el cual ya contenía uno de los principios más importantes para el futuro desarrollo de la melodía occidental, a saber, la ocupación de un tono central. Sin embargo,

²⁹⁰ Károlyi, Otto; *Introducción a la música*; p.91

²⁹¹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.674

²⁹² canto llano. En su sentido más amplio se refiere a la música monofónica y, de acuerdo con la tradición antigua, sin acompañamiento, de las liturgias cristianas de Oriente y Occidente. En Alison Lathman; *Diccionario enciclopédico de la música*; p. 284

durante los siglos X y XIII se desarrolló lo que se conoce como polifonía. La polifonía es la combinación de dos o más líneas melódicas independientes, su origen tiene que ver con las cualidades propias de la voz humana, pues hay diferentes tipos de voces que se constituyen a partir de un registro vocal²⁹³ Fue hasta el siglo XVII cuando, en Italia, se desarrolló un interés particular por la melodía con el fin de lograr una conjunción más precisa entre el lenguaje y la música.

El nuevo arte del recitativo se difundió con rapidez, explotando un estilo melódico más cercano al ritmo y a las inflexiones del lenguaje hablado, con un bajo melódico relativamente pobre como soporte de la estructura armónica. El principio de una textura a dos partes, la melodía contra el bajo y las partes “internas” para proporcionar la riqueza homofónica e imitativa fue el estilo predominante del Barroco, así como la naturaleza esencial de la música del Clasicismo y el Romanticismo.²⁹⁴

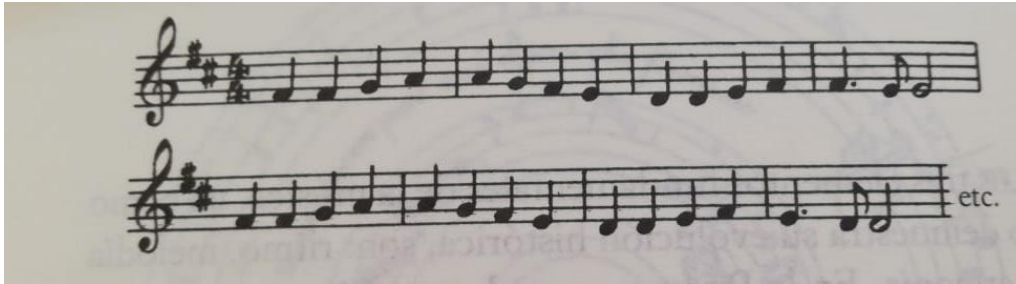
Resulta interesante señalar que es en el romanticismo, periodo comprendido desde la división hegeliana del arte, cuando hay un desarrollo mayor de la melodía ya sea en la monofonía o bien en el uso de la técnica denominada contrapunto. Desde esta perspectiva podríamos señalar que esta forma de arte se desarrolla por la necesidad de dar paso a la interioridad, es decir, de dar paso al desarrollo de un contenido autoconsciente. El arte romántico por excelencia resulta ser la música porque el sujeto efectivamente real adquiere el valor infinito, sólo en él se despliegan los momentos de la verdad absoluta.

Ahora bien, debido a que la variabilidad de la melodía es infinita no puede llegarse a una descripción exacta de sus propiedades, sin embargo, siguiendo a Ottó Károlyi podemos hacer una distinción de tres clases de melodías. Esta distinción se realiza tomando en cuenta la distancia entre las notas progresivas que componen la melodía. La primera de estas clases de melodía consiste en una progresión gradual de los sonidos, por lo cual no encontramos intervalos grandes. La segunda contiene saltos mayores entre las notas, con lo cual obtenemos, en su mayoría, intervalos de tercera, cuarta y quinta. Por último, un tercer tipo de melodía es la combinación de las dos opciones anteriores. Ejemplos de estos tipos son los siguientes:

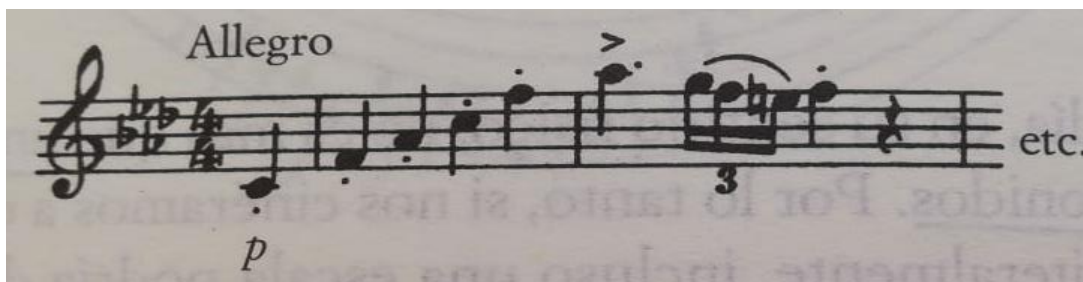
²⁹³ El registro vocal se compone por el rango de notas que una voz puede emitir.

²⁹⁴ Alison Latham; *Diccionario enciclopédico de la música*; p. 935

Del primer tipo un fragmento de la novena sinfonía de Beethoven



Del segundo tipo un fragmento de la sonata para piano op. 2 no. 1 de Beethoven



Por último, del tercer tipo de la Sinfonía Pastoral de Beethoven



La música puede estar o no acompañada de la voz. La primera opción recibe el nombre de música vocal mientras que, la segunda, es llamada música instrumental. En la música vocal es importante que las palabras no sólo se armonicen con la música en su sentido fonético, es decir, tomando en cuenta la propia tonalidad de la lengua y las palabras, sino que también debe hacerse coincidir el sentimiento que evoca la música y la representación dada a partir del lenguaje.

(...)al cantar la voz pronuncia al mismo tiempo palabras que indican la representación de un determinado contenido, de modo que en cuanto palabra cantada la música, si ambos aspectos -

²⁹⁵ Károlyi, Otto; *Introducción a la música*; p.92

sonido y palabra- no deben separarse indiferentemente y sin referencia, sólo pueden tener ahora la tarea de hacer, en la medida en que es capaz la música, la expresión musical conforme a este contenido -que en cuanto contenido es llevado según su más precisa determinación ante la representación y deja ya de pertenecer al más indeterminado sentimiento.²⁹⁶

En este caso el texto provee de una mayor claridad de la representación que, a través de la música, el artista pretende exteriorizar. Es importante señalar, que la música no debe subsumirse con totalidad al texto, sino que se debe encontrar el sentido de las palabras, de tal manera que, a partir de cierta animación interna dada por este sentido, se encuentre una expresión plena y desarrollar esta musicalmente. En este sentido la música

(...) deviene una declamación tonal, que se ajusta exactamente al curso de las palabras tanto respecto al sentido como también a la composición sintáctica, y que, en la medida en que como nuevo elemento sólo aporta el aspecto del sentimiento más exaltado, está entre lo melódico como tal y el discurso poético.²⁹⁷

El texto y la melodía deben articularse de tal manera que no se obtengan dos partes diferenciadas y extrañas la una con la otra, sino que, al igual que en el caso del ritmo y la armonía, deben lograr que su expresión se resuelva en unidad. Respecto a los géneros que Hegel reconoce en este tipo de música encontramos a la música de iglesia, la música lírica y, por último, a la música dramática.

Como se ha señalado con anterioridad el principio de la música lo constituye la interioridad subjetiva. La subjetividad como tal, sin embargo, precisa de un contenido que no esté determinado, pues esta determinación dirige el curso del movimiento melódico.

(...) lo más interno del sí concreto es la subjetividad como tal, no determinada por ningún contenido fijo y por tanto no obligada a moverse de acá para allá, sino que se apoya en sí misma en libertad sin trabas (...) si en la música esta subjetividad debe hacer valer igualmente todos sus derechos, debe desligarse de un texto dado y extraer puramente de sí misma su contenido, el curso y la clase de expresión, la unidad y el desarrollo de su obra, la imposición de un pensamiento capital y la inserción episódica y la ramificación de otros etc., y además, en la medida en que aquí el significado del todo no se expresa mediante palabras, limitarse a los medios puramente musicales.²⁹⁸

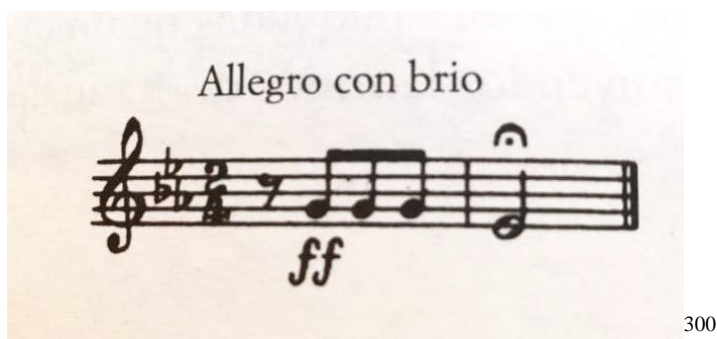
²⁹⁶ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.677

²⁹⁷ *Ibidem* p.682

²⁹⁸ *Ibidem* p.689

La música acompañante o música vocal tiene como característica, frente a la música autónoma o instrumental, la referencia a unan expresión de un ámbito otro, a saber, la poesía, de tal manera que tiene fuera de sí lo que quiere expresar. De tal manera que, si se pretende la total autonomía de la música, es decir, alcanzar un carácter puramente musical, ésta debe alejarse del elemento ajeno a ella, es decir, el texto. En cuanto a los géneros que de este tipo de música tenemos al rondó, la sonata, sinfonía, el concierto, la obertura, el canon, la fuga, entre otras.

Para comprender las formas musicales es preciso partir de la unidad básica de estas, a saber, el motivo. El motivo es la secuencia, mínimo dos, de sonidos que posee una estructura rítmica precisa y reconocible. “El motivo es el elemento constitutivo básico para la construcción de temas y líneas melódicas (...)”²⁹⁹ en la obra musical. Un motivo puede constar de dos, tres, cuatro o más notas, lo que importa es la creación de una unidad musical. Uno de los ejemplos más comunes es el motivo principal de la Quinta Sinfonía de Beethoven a partir del cual se construye todo el edificio musical. A través de desarrollo de este motivo, es decir, de su repetición, transposición, modificación etc., el compositor expone y explica el contenido que pretende exteriorizar.



Esta unidad se inserta y desarrollo en frases, las cuales se construyen a partir de uno o más motivos. La conclusión de una frase se determina por una cadencia.³⁰¹ El término frase se tomó de la terminología de la sintaxis lingüística, de tal manera que la frase musical podríamos decir que es la conformación de una idea musical. Al igual que en la oración los

²⁹⁹ Alison Lathman; *Diccionario enciclopédico de la música*; p. 984

³⁰⁰ Károlyi, Otto; *Introducción a la música*; p.146

³⁰¹ Una cadencia es la consecución de los principales grados de la escala, es decir, el I, V y IV. Una de las formas cadenciales más utilizadas es I-IV-V-I. Podemos señalar a la cadencia como el signo de puntuación en cuanto a la escritura musical refiere, pues nos ayuda a terminar una frase musical.

componentes básicos se relacionan entre sí, de tal manera que al hacerlo cada uno de ellos adquiere una función en el conjunto. En el caso de las oraciones las palabras son estos componentes básicos, en el caso de la música, como hemos visto anteriormente, los motivos constituyen estas unidades. Al igual que las oraciones las frases musicales podemos definir las como unidades de sentido.

Beethoven: Sonata n° 5 III

MOTIVOS

302

En esta imagen podemos ver el desarrollo de dos frases musicales, la primera comprende lo que está en color amarillo, mientras que la segunda lo que está en color azul. Ambas se construyen a partir de motivos. Las frases musicales se relacionan unas con otras a manera de diálogo, por ello se dividen en dos, los antecedentes y los consecuentes. La unión de ambas frases constituye un periodo musical. Si bien la mayoría de los periodos musicales se componen por ocho compases, no es una regla que así sea, pues en muchos casos estos periodos se prolongan o se comprimen. Los periodos se representan con letras mayúsculas, A, B, C, D etc.

Una vez que se ha comprendido las estructuras básicas de la composición podemos pasar a las formas generales de la composición. Una forma musical es la manera en cómo se organizan las partes de una pieza musical, de tal manera que de esta organización se obtiene una unidad coherente.

³⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=na2siSRRYYQ>

En el libro *Fundamentals of Musical Composition* (escrito entre 1937 y 1948), Schoenberg afirma que “forma significa una pieza que está organizada, es decir, que consiste de elementos que se integran igual que los de un organismo viviente... Los principales requisitos para la creación de una forma comprensible son la *lógica* y la *coherencia*. La presentación, el desarrollo y la interconexión de las ideas deben basarse en sus relaciones.”³⁰³

Las obras se clasifican según su forma en simples y compuestas. Las primeras de ellas se consideran formal y tonalmente completas, se caracterizan por ser breves y tener sólo un movimiento, es decir, una parte de la obra musical, completa e independiente. Las segundas se componen de dos o más formas simples, de tal manera que constan de más de dos movimientos.

Ahora bien, los periodos musicales son las unidades a partir de las cuales se establece la forma de la obra. Entre los recursos que se utilizan tenemos a la repetición, la variación, el contraste, el desarrollo, entre otros. Este último es de suma importancia se trata del trabajo del material temático y suele aparecer en la segunda sección. Según se utilicen estos recursos tenemos las siguientes formas: forma primaria (A), que consiste en la repetición de una sólo idea; forma binaria (AB), dos ideas diferentes que se alternan; forma ternaria (ABA), la cual consiste en el contraste de dos primeras parte diferentes y la repetición de la primera parte; el rondó (ABACADA) consiste en una primera parte que se repite de manera alternada con otras diferentes; forma sonata (AB desarrollo AB coda), las partes de esta forma también son llamadas exposición, desarrollo y recapitulación, en donde la última parte incluye a la coda.³⁰⁴

La sonata también es conocida como forma de primer movimiento pues se usa como forma del primer movimiento en las sinfonías. Es una combinación de elementos binarios y ternarios, pues se puede percibir una estructura ABA, sin embargo, el material temático se repite con algunos cambios. Este esquema es, sin embargo, aproximado pues hay una gran variedad en su desarrollo.

Toda descripción de la forma sonata no pasará de ser un esquema aproximado, pues el material musical de un movimiento en forma sonata puede presentar enormes variantes. Los “sujetos” por lo general no son melodías o temas largos, sino ideas breves, fáciles de retener.

³⁰³ Alison Lathman; *Diccionario enciclopédico de la música*; p. 598

³⁰⁴ Ver anexo 3

Debido a que suele haber más de un sujeto, en ocasiones se les llama “grupos temáticos”. Es común que el primer sujeto³⁰⁵ se integre casi imperceptiblemente al puente. El segundo sujeto puede presentar material temático contrastante, sin embargo, Haydn solía usar elementos del primer sujeto en el segundo. Como característica esencial, el segundo sujeto debe aparecer en una tonalidad diferente de la del primer sujeto de la exposición, pero en la recapitulación reaparece en la tonalidad inicial, siguiendo así el principio de la forma binaria.³⁰⁶

En la exposición el sujeto temático se divide en dos grupos, caracterizados como femenino y masculino. “(...) el tema del primer sujeto (...) consta de una melodía corta y concisa de interés rítmico marcado, de carácter <<masculino>>, y cuya tonalidad es la tónica.”³⁰⁷ El segundo sujeto, en oposición al primero, tiene un carácter lírico y se denomina femenino, este se caracteriza por una tendencia más melódica. El contraste entre ambos sujetos se ve marcado no sólo por la diferencia de carácter sino también por el cambio de tonalidad. Estos sujetos se conectan a través de un puente, que es el pasaje moduladorio. La exposición termina con una coda³⁰⁸.

Durante el desarrollo el tema presentado en la exposición alcanza su clímax, este se caracteriza por una tendencia a evitar la tonalidad principal, de tal manera que se suelen explorar otras tonalidades para que, al llegar a la repetición de A, en donde se comienza con la tonalidad principal, se sienta como llegar a un sitio de reposo. Por ello, en esta parte de la obra se utilizan varios recursos musicales a fin de dar movilidad a la misma, entre estos encontramos a la modulación, al uso de cadencias imperfectas, adornos melódicos, entre otros.

Por último, en la reexposición, se repite el tema de exposición con algunos cambios técnicos y emotivos. “La modificación técnica más importante en la recapitulación es que el segundo sujeto se encuentra ahora en la tonalidad de la tónica.”³⁰⁹ La sonata lleva en su estructura la misma forma dialéctica que señalábamos con anterioridad para la música en general. Pues los dos sujetos se afirman y se realizan por la relación que se establece entre ellos, es decir, que son en tanto que se oponen. La sonata no solo muestra este aspecto sino

³⁰⁵ Por sujeto se entiende un tema o fragmento melódico

³⁰⁶ Alison Lathman; *Diccionario enciclopédico de la música*; p. 601

³⁰⁷ Károlyi, Otto; *Introducción a la música*; p.166

³⁰⁸ “Coda es el final de una parte musical, que por su forma cadencial da la sensación de reposo.” en Moncada, García; *Teoría de la música*; p. 155

³⁰⁹ Károlyi, Otto; *Introducción a la música*; p.168

también la necesidad de un desarrollo o despliegue de los sujetos a fin de encontrar una unidad que articula la diferencia.

Ahora bien, la sonata es la forma de un movimiento, pero también refiere a la estructura de una composición instrumental compleja, es decir, compuesta de más de dos movimientos. La forma sonata, en este sentido, se compone, por lo general, de tres o cuatro movimientos. Esta forma general se compone de: un primer movimiento con forma sonata; un segundo movimiento, con forma ternaria, que puede ser una sonata, un rondó o variaciones; un tercer movimiento, con forma de minué y trio; y, por último, un cuarto movimiento con forma de rondó, en ocasiones suele tener forma sonata o variaciones. En cuanto a las indicaciones fundamentales de los movimientos estas se basan en la variación, suelen presentarse de la siguiente manera: rápido, lento, moderadamente rápido y rápido.

El nombre que recibe la sonata dependerá del número de instrumentos para el que está compuesta. Así, si la sonata se escribe para tres instrumentos esta recibe el nombre trío; si es para cuatro, recibe el nombre de cuarteto; si es para cinco, de quinteto, etc. Una sonata que es compuesta para una orquesta recibe el nombre de sinfonía.

La forma sonata es una de las formas musicales más complejas y versátiles, debido a que recurre a la variación y al desarrollo exigen del oyente una constante atención. Esta alcanzó su máximo desarrollo a mediados del siglo XVIII y fueron Haydn, Mozart y Beethoven quienes la consolidaron como una de las formas musicales más importantes y complejas.

Sinfonía

A finales del siglo XVI se menciona por vez primera la palabra “sinfonía”, esta, sin embargo, no refería a la descripción anteriormente dada, sino tan sólo a obras que ensamblaban la voz y la instrumentación. Es hasta el siglo XVIII cuando se consolida la forma sonata, esta consolidación la realizó Haydn, razón por la cual, es considerado el padre de la sonata y la sinfonía. Las indicaciones generales de los movimientos tienen su antecedente en las composiciones de Alessandri Scarlatti³¹⁰ quien utilizaba patrones formales de tres movimientos: rápido, lento, rápido. A mediados del siglo XVIII la sinfonía refería aún a distintos tipos de composiciones, sin embargo, era común colocar esta variedad a inicio o

³¹⁰ Alessandro Scarlatti (1660-1725) Compositor italiano que ayudó a la consolidación de la obertura italiana.

cierre de un programa de concierto. Para 1750 hubo una tendencia por implementar una introducción lenta la cual permitió dotar a la sinfonía de un carácter más serio. Entre los principales centros de desarrollo de esta forma está Italia, Mannheim y Viena.

La riqueza armónica y de orquestación, la consolidación formal (en particular las secciones de recapitulación claramente definidas) y la predilección por la estructura en cuatro movimientos conformaron las características básicas de la escuela de Viena. Esta síntesis convincente encontró su plenitud en las sinfonías de Haydn y Mozart, resultado del trabajo de compositores notables de generaciones anteriores como M. G. Monn, Wagenseil y Gassmann. Ellos experimentaron con formas para el primer movimiento usando recapitulaciones en la subdominante, y fueron seguidos por el ingenioso, prolífico y técnicamente consumado Dittersdorf (quien compuso sinfonías basadas en la *Metamorfosis* de Ovidio), Leopold Hofmann (compositor de sólidas estructuras formales) y Vanhal, con su preferencia por las tonalidades menores que ofrece un rango expresivo particularmente amplio.³¹¹

La aportación más importante de Haydn y Mozart tiene que ver con la ampliación del espectro emotivo de la sinfonía, es decir, el contenido. La intensidad emotiva en las obras de ambos compositores alrededor de 1770 se vio fuertemente influenciada por el movimiento literario alemán denominado *Sturm und Drang*. Este fue un movimiento surgido en Alemania que nació como oposición a los dictados de la razón Ilustrada.

En la segunda mitad del siglo XVIII aparecieron varias tendencias irracionales como reacciones al culto del rococó por lo bello, y al énfasis dado por la Ilustración a la razón. Desde 1756 Burke en sus *Investigaciones filosóficas sobre los orígenes de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello* insistió que en la literatura y en arte hay un elemento más importante que la belleza, que es lo sublime, que trasciende de la mera belleza y puede incluso admitir la fealdad. “Todo lo que en forma alguna sea adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro” señaló, “todo lo que sea terrible en forma alguna u ocupado en objetos terribles es la fuente de lo sublime”.³¹²

Así debido a esto, el arte se ocupó del libre juego de las emociones y de la imaginación. El nombre del movimiento proviene de una obra de teatro de Klinger, en la cual se desarrolla una postura en contra de la estética neoclasicista, en ella se muestra un claro interés por lo emocional, lo individual y lo subjetivo. Uno de los precursores más importantes de este movimiento es Herder, quien en 1769 emprende un viaje a bordo de una nave con destino a

³¹¹ Alison Lathman; *Diccionario enciclopédico de la música*; p.1405

³¹² Fleming, William; *Arte, música e ideas*; p. 280

Nantes. “Hacerse a la mar significaba para Herder cambiar el elemento de la vida, trocar lo firme por lo fluido, lo cierto por lo incierto, conquistar distancia y extensión. También se agitaba la pasión de un nuevo comienzo”.³¹³ Como se ha mencionado lo que distingue a este movimiento estético es su oposición a una razón comprendida solamente desde el entendimiento, es decir, desde la consolidación de la diferencia y no desde la unidad de los contrarios. Es precisamente desde este enfoque que Safranski refiere la queja de Herder “La razón escribe, es siempre una <<razón posterior>>. Trabaja con conceptos de causalidad y en consecuencia no puede comprender el todo creador. ¿Por qué? Porque los procesos causales son previsibles, pero los creadores no.”³¹⁴ Lo que se busca no es entonces la verdad científica sino la verdad emocional, espiritual.

Esta nueva postura estética se ve reflejada en las composiciones de Mozart y Haydn, ejemplo de esto son las sinfonías no. 25, 38, 40, 41, entre otras, del primero de ellos. Lo que distinguió el tipo de composición desarrollado a partir de esta estética es la superación de los clichés del rococó, pero también, la implementación de la técnica contrapuntística, la cual ayudó a enriquecer las texturas de estas composiciones, esto, aunado a la experimentación de la paleta orquestal, dio como resultado el desarrollo de obras de un carácter nunca antes realizado.

Haydn, quien para la década de 1780 gozaba de fama considerable, componía para París explotando al máximo la técnica orquestal de Mannheim, pero con mayor sutileza y una exploración imaginativa de la forma sonata. Los primeros movimientos de la sinfonía aumentaban en extensión con introducciones lentas y largas, mientras que los movimientos lentos adquirían la forma variaciones y otras formas extendidas; los minuetos dejaron de ser danzas para convertirse en movimientos intrincadamente elaborados sugiriendo la forma sonata; por último, los finales solían ser grandiosos, explosivos y muy ingeniosos.

Por su parte, Beethoven transformó totalmente la sinfonía, su primera sinfonía aún se encuentra cercana al estilo de Haydn, pero la segunda es completamente original. Esta es una sinfonía que se caracteriza por ser “(...) de entretenimiento cuyas melodías líricas directas desplazan por completo la elegancia cortesana dieciochesca; esta obra antecede el estilo sinfónico temprano de Schubert.”³¹⁵ La evolución de la sinfonía como género en manos de

³¹³ Safransky, Rudiger; *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*, p. 19

³¹⁴ Safransky, Rudiger; *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*, p. 22

³¹⁵ Alison Lathman; *Diccionario enciclopédico de la música*; p.1406

Beethoven se desarrolló a lo largo de todos sus trabajos, de tal manera que la aparición de una nueva sinfonía dejaba ver ya un nuevo elemento o bien, la transformación de uno de ellos. Este desarrollo culminó con la Novena Sinfonía, en donde se combina la sinfonía con la cantata revolucionaria francesa.

Entre los principales temas del movimiento del *Strum und Drang* se encuentra la naturaleza, lo religioso, la nación o la patria y conflictos militares e identidades políticas. Estos temas se vieron señalados a modo de programa, es decir, a través del desarrollo de un texto en donde se especificaba cuál era el tema, esta especificación también podía encontrarse en el título de la obra. Para señalar esta unidad entre contenido y forma se utilizaba el término de lo “característico”. Al respecto Hegel señala que:

Si preguntamos qué es lo característico, de ello forma parte, *en primer lugar*, un *contenido*, como, p.ej., determinado sentimiento, situación, acontecimiento, acción e individuo; *en segundo lugar*, el modo y manera en que el contenido es llevado a representación. A esta clase de representación se refiere la ley artística de lo característico en cuanto exige que todo lo particular en el modo de expresión sirva a la especificación determinada de su contenido y sea un eslabón en la expresión del mismo. La determinación abstracta de lo característico afecta por consiguiente a la conformidad a fin con que lo particular de la figura artística realza efectivamente el contenido que debe representar.³¹⁶

En este sentido lo que establece es la concordancia entre el contenido y la forma en la obra de arte, además, esto nos permite señalar que la obra de arte tiene un significado interior, mismo que debe ser expresado. Sin embargo, es preciso señalar que dicho tema no podrá ser agotado de manera total en la obra pues lo que permite la obra no es agotar la temática sino más bien desplegar una vitalidad interna.

La obra de arte debe ser significativa de este modo y no aparecer agotada sólo en estas líneas, curvas, superficies, concavidades, oquedades de la piedra, en estos colores, notas, sonidos verbales, o cualquier otro material que se use, sino desplegar una vitalidad interna, un sentimiento, un alma, un contenido y un espíritu al que precisamente llamamos el significado de la obra de arte.³¹⁷

³¹⁶ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.18

³¹⁷ *Ibidem* p.20

Utilizando un término acuñado por Dahlhaus para la comprensión de la obra wagneriana³¹⁸, podemos señalar que había un tipo de escucha asociativa que no es sino la tendencia a relacionar temas narrativos con sonidos o por palabras. El desarrollo de lo característico permitió en la música pasar de lo meramente melódico al desarrollo de un carácter pleno. Este paso entre lo melódico y el carácter se encuentra presente en Mozart cuando se percató del estatismo de la ópera seria, cuando escribió *Idomeneo* (1780-1781).

La capacidad dramática de su música no podía seguir animando unos personajes estatuarios que relataban su tragedia sin apenas mover los brazos, recludos poco menos que en un palmo de escenario. Pedía algo que en su música instrumental había conseguido: movimiento, flexibilidad, articulación, diálogo.³¹⁹

Si las temáticas del romanticismo comprendían ya el dolor, lo infinito, el terror, etc., no era posible mantener un carácter meramente melódico. De tal manera que lo sublime, al ser el componente por excelencia romántico, se desarrolló a través de la dramatización de los componentes musicales. Entre las caracterizaciones que encontramos entre 1750 y 1815 tenemos: pastorales, militares, tormentas, nacionales o regionales y cacerías. “*The characteristic symphony is first and foremost a genre of pastoral idylls, thunderstorms, military conflicts, hunts, and political identities*”.³²⁰ Estos temas abarcan diferentes significados de tal manera que las posibilidades de interpretación se amplían de manera considerable, “*(...) no two pastoral symphonies are quite the same despite their shared reliance on a single musical style*”.³²¹ Estos escenarios permiten, a su vez, la inserción de otro tipo de temas que se refieren a las emociones humanas, con lo cual se complejiza el modo de desarrollo de dichas temáticas, por ejemplo, se puede pensar en la vida interior de un personaje respecto a un acontecimiento político, de tal manera que se resalta la interioridad y no el aspecto general de uno de estos escenarios. Así, por ejemplo, una sinfonía caracterizada como heroica puede expresar el desarrollo de una batalla en donde la visión pertenece al vencedor, pero puede también expresar un enfoque individual que denote el dolor o la pérdida que conlleva un proceso bélico. El desarrollo de estas identidades se ve involucrado en las preocupaciones sociales y políticas de un entorno inmerso en un cambio político radical como lo fue la Revolución Francesa.

³¹⁸ En Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*

³¹⁹ Andrés, Ramón; *Mozar, su vida y su obra*, p. 169

³²⁰ Will, Richard; *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*; p. 2

³²¹ *Idem*

La connotación “característica” es señalada en varias obras de Beethoven como en los bocetos de la Sinfonía Pastoral, la sonata no. 26 *Les Adieux*, y la obertura *Leonor*. Posteriormente, el término fue adoptado para denotar lo que hoy se conoce como música programática, del tipo de música de Berlioz, con lo cual dejó de referirse a este primer sentido de lo característico y pasó a denotar un tipo de composición basada en una narrativa y, en ese sentido, dirigida por un texto. Sin embargo, la preservación de dichas señalizaciones ha quedado plasmada en la tradición musical, de tal manera que unifica en un cierto sentido a un grupo de sinfonías de la época que engloba a un conjunto de temas pero con desarrollos compositivos distintos.

*The nineteenth century welcomed what it took to be a passionate and idealizing celebration of nature, and many embraced even the most material of Beethoven's representations, the paintings of birds and storm that the composer himself declared less important than the expressions of emotion. His caution notwithstanding, from as early as 1829 performers mounted stage productions in which the symphony's program was acted out amidst appropriate scenery, and beginning in 1833 artists portrayed the composer writing the work while sitting next to a brook, pen and music paper in hand as if he were taking dictation.*³²²

Respecto del uso del texto en las composiciones musicales Hegel señala que la conjunción de obras musicales con texto no resulta sino en el daño a alguno de los dos componentes que se desea unir. En parte esto se debe a que la música es el arte que encierra la mayor posibilidad de desprendimiento en cuanto a la expresión de un contenido determinado. De ello resulta que o bien el texto se encuentra al servicio de la música o, por el contrario, la música se encuentra al servicio del texto.

En general, en el seno de este ensamblaje de música y poesía el predominio de un arte es perjudicial para el otro. Por consiguiente, si el texto como obra de arte poética es para sí de valor de todo punto autónomo, no puede esperar de la música sino un apoyo mínimo (...) Pero si a la inversa la música alcanza la posición de una peculiaridad para sí más independiente, el texto no puede a su vez, según su ejecución poética, ser sino más superficial, y debe quedarse para sí en sentimientos generales y representaciones sostenidas generalmente.³²³

³²² Will, Richard; *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*; p. 18

³²³ G. W. F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*; p. 653

La postura de Hegel descansa en el medio de dos corrientes de interpretación posteriores de la música, por un lado, la que indica que la música puede tener un contenido determinado que puede ser captado por el oyente, de tal manera que la música aspira a cantar, sin embargo, sólo utiliza algunas palabras que la ayuden a expresar dicho contenido. Un tipo, en este caso, de lenguaje musical, en el sentido de expresión determinada. Por el otro lado, se encuentra la interpretación de que la música no puede determinar su contenido pues este es el infinito. Retomando lo visto en el apartado del arte romántico, debemos señalar que durante el desarrollo del arte romántico hay la consciencia de que el espíritu sólo puede encontrar su ser ahí en lo espiritual, de tal manera que se desarrolla la consciencia de un contenido que el arte, por su propia naturaleza material no puede representar. Por esta razón ya no hay una pretensión de adecuación de lo espiritual o lo infinito. Sin embargo, la necesidad ahora el desarrollo de la consciencia espiritual de Dios, es decir, el repliegue de lo interno. Con esto último lo que se obtiene es que el sujeto adquiere un valor infinito pues a través de él se despliegan los momentos del absoluto. Ahora bien, debemos recordar que en cuanto al contenido del arte romántico, en primero lugar, está lo religioso que se ocupa de la historia de la redención de Cristo; en segundo lugar, el dolor infinito, que proviene de su contraposición de sus dos componentes, por un lado su naturaleza finita y, por el otro, su naturaleza espiritual, de tala manera que la reconciliación se da a través de una lucha en la que aparece la muerte, el dolor, la corporeidad, etc.; por último y siguiendo la misma línea de pensamiento tenemos a lo finito como contenido, esto comprende la naturaleza, los fenómenos, pero también los intereses particulares del hombre, tales como el amor o el honor. Podemos entender entonces que la postura hegeliana está, por un lado, en pro de los contenidos finitos, que en todo caso podrían ser expresados con la ayuda de lo característico, es decir, con palabras que ayuden a expresar el contenido de la obra, tales como el uso del adjetivo “pastoral” o “militar”. Por el otro lado, si bien la música no expresa lo infinito en sí mismo por no ser adecuado el ámbito artístico para esa tarea sí revela en todo caso el repliegue de lo interno y la consciencia espiritual.

Beethoven

Nace en Bonn en 1770, aunque la mayor parte de su vida vivió en Viena lugar en donde fallece para 1827, tan sólo un año después de la muerte de Mozart. El estudio de la obra de Beethoven se divide en tres periodos, los cuales identifican el desarrollo de su estilo compositivo. El primer periodo se caracteriza por la influencia de Joseph Haydn y de Mozart, de los cuales hereda un estilo equilibrado, simétrico y racional, que, sin embargo, no deja de ser sumamente expresivo. Durante este periodo compone una gran cantidad de obras para piano, así como también obras para cuarteto. El segundo periodo, también conocido como periodo heroico, comienza aproximadamente en 1802 cuando el compositor supera una crisis provocada por el desarrollo de su sordera en la villa de Heiligenstadt, a su regreso a Viena inicia un periodo muy fructífero de composición. Por último, el tercer periodo comienza alrededor de 1815, se caracteriza por una fuerte carga intelectual pues es el periodo de sus más intrincados cuartetos, así mismo se define como un periodo en el cual hay una producción más baja respecto al periodo anterior y una mayor complejidad y profundidad en su método. El primero de los trabajos en donde se distingue este cambio estilístico es su Sonata para violoncello op. 102, seguido de la Sonata *Hammerklavier*, las 33 Variaciones Diabelli, la Misa Solemnis y la Novena sinfonía. Los últimos trabajos del compositor son los Cuartetos de cuerda op. 127, 130, 131 y 135. Es importante señalar que dicha clasificación no es del todo exacta pues con frecuencia algunos aspectos que podrían resultar propios de un primer periodo se encuentran en el segundo o tercero, lo mismo con aspectos del segundo y tercer periodo. Sin embargo, es claro que Beethoven representa una figura de transición entre el periodo clásico y el romántico, entendidos estos desde la historia de la música actual.

El primer maestro de Beethoven fue Christian Neefe, quien fue organista de la corte en 1782. Para ese mismo año Beethoven compone su primera obra: las Variaciones Dressler. Neefe reconoció el talento de su alumno y declaró que “(...)sería sin duda un segundo Wolfgang Amadeus Mozart si continuaba como había empezado”³²⁴. Entre 1783 y 1784 Beethoven llegaré a ser, al igual que su maestro, organista de la corte. Para 1787 viaja a Viena con la intención de tomar clases con Mozart, sin embargo, al poco tiempo de su estancia se le informa que su madre esta enferma, de tal manera que regresa justo antes de su muerte. En

³²⁴ Alison Lathman; *Diccionario enciclopédico de la música*; p.172

1792 tiene un primer acercamiento con Haydn, quien en un viaje a Bonn tuvo la oportunidad de revisar algunas composiciones de Beethoven.

Ese mismo año Beethoven viaja a Viena, lugar que fue desde entonces uno de los centros más importantes de la música occidental, con la edad de veintidós años. Apoyado por el Arzobispo Maximilian Franz, tío del emperador Leopoldo II, y por el Conde Waldstein, miembro de la nobleza de Bonn, logra su entrada a los círculos aristocráticos de Viena, lo cual le permitió su entrada a las clases de Haydn, con quien estuvo de 1792 a 1793. Se piensa que dichas clases consistían en la técnica contrapuntística. Si bien la relación con Haydn no era muy cercana, lo cierto es que ambos tuvieron respeto el uno por el otro, muestra de ello es la dedicatoria de sus Sonatas no.2 a Haydn. Este periodo comprende la composición de la primera de sus sinfonías, así como sus seis Cuartetos para cuerda op.18. y sus Tríos con piano op. 1.

Durante sus primeros años en Viena Beethoven tuvo otros dos maestros, Georg Albrechtsberger y Antonio Salieri. Con el primero de ellos prosiguió el estudio del contrapunto, sin embargo, parece ser que este estudio fue más sistemático y fructífero para el compositor. Sin embargo, lo que lo consolidó como un músico de la época fue su habilidad pianística. Tan sólo tres años después de llegar a Viena realizó sus primeras apariciones en conciertos públicos en donde interpretaba sus propias composiciones. Entre las intervenciones que le permitieron sobresalir en mayor grado se encuentran los concursos de improvisación que se realizaban en Viena, ahí Beethoven se enfrentó en varias ocasiones a pianistas importantes de la época. Al respecto Plantinga nos narra:

Poco después de su llegada a la ciudad imperial, protagonizó un combate con el veterano pianista Abbé Joseph Gelinek (1758-1825). De acuerdo con el testimonio de Carl Czerny (posteriormente alumno de Beethoven), un día el padre de Czerny “se encontró con Gelinek ataviado con gran lujo: ‘Hacia dónde?’ inquirió. ‘Debo medirme con un joven pianista que acaba de llegar; le derrotaré’. Pocos días después le encontró de nuevo. ‘Y bien que tal fue todo?’ ‘Ah, no es un hombre, es un demonio. Se burlan de mi y de todos nosotros hasta la muerte. Y cómo improvisa!’”

325

³²⁵Plantinga, León; *La música romántica*, p.37

Su habilidad en el piano permite comprender por qué los rasgos más innovadores y característicos de su música fueron primeramente desarrollados en el piano. En este punto es importante señalar que las sinfonías del compositor se pensaron desde la estructura de la gran orquesta clásica, a saber: sección de cuerda (compuesta por primeros y segundos violines, violas, violoncello y contrabajos), sección de alientos-madera (compuesta por oboes, flautas, fagot y clarinete), sección de aliento metal (compuesta por trompetas y trompas) y, por último, un par de timbales.

Alrededor de 1797 contrajo algún tipo de infección que lo llevaría a la pérdida gradual de la audición, para 1800 se encontraba ya en busca de ayuda de médicos que pudiesen ayudarlo en este problema, sin embargo, de ninguno de ellos obtuvo el tratamiento adecuado. Para 1802 Beethoven cayó en una gran depresión, que lo llevarían a aislarse de la sociedad en la villa Heiligenstadt. Es en ese lugar donde redacta su famoso testamento, dirigido a sus hermanos.

A lo largo de su vida Beethoven compuso un total seis conciertos para piano, treinta y cinco sonatas para piano, dieciséis cuartetos para cuerda, diez sonatas para violín, nueve sinfonías, entre otras obras. Las sinfonías se ubican en el siguiente orden:

- Sinfonía no. 1 en C, la cual compuso entre 1799 y 1800. Esta es una sinfonía aún de carácter claramente clásico, es decir, manteniendo las características de sus antecesores, Haydn y Mozart. Es una composición pensada para la estructura que hemos dado de la gran orquesta clásica. Se compone de cuatro movimientos en el siguiente orden:

**Adagio molto. Allegro con brio*

**Andante cantabile con moto*

**(Menuetto) – Allegro molto e vivace*

**Finale – Adagio, allegro molto e vivace*

- Sinfonía no. 2 en D mayor, la cual compuso en 1802 y, al igual que la anterior, la pensó para la instrumentación de la orquesta clásica. La innovación de esta sinfonía

es el cambio del tercer movimiento, que era un minué,³²⁶ por un scherzo³²⁷. Este cambio en el orden de los movimientos pasaría, posteriormente, a ser muy utilizado por otros compositores. Se compone de cuatro movimientos:

**Adagio molto - Allegro con brio*

**Larghetto*

**Scherzo: Allegro*

**Allegro molto*

- Sinfonía no. 3, *Heroica*, en Eb mayor, la cual compuso entre 1802 y 1804. Con esta sinfonía se inicia una nueva etapa en la que el compositor se da cuenta, al salir de su depresión, que lo aprendido de sus maestros no le es suficiente para expresarse. Así, esta composición se considera, en la historia de la música, como un punto de quiebre entre el periodo clásico y el romanticismo, abriendo las puertas a una mayor expresividad del sentimiento por encima de los límites establecidos por las formas y estructuras compositivas ya consolidadas. En cuanto a la instrumentación sólo agrega una trompa más. La obra tiene los siguientes movimientos:

**Allegro con brio*

**Marcia funebre (Adagio assai)*

**Scherzo (Allegro)*

**Finale (Allegro molto–Poco andante–Presto)*

- Sinfonía no. 4 en Bb mayor, la cual compuso en 1806 por encargo del conde Franz von Oppersdorff. Tiene cuatro movimientos,

³²⁶ Es un tipo de danza que se origina en las cortes de Luis XIV en Francia. Se caracteriza por estar en un compás de $\frac{3}{4}$ y, en un principio, se componía para ser interpretado a una velocidad moderada, que permitiera los movimientos dancísticos. Posteriormente durante el tratamiento de Haydn y Mozart se aceleró progresivamente, de tal manera que el rápido y vivo scherzo de Beethoven es la continuación de dicho aceleramiento. La estructura del minué puede ser tanto binaria como ternaria.

³²⁷ Movimiento rápido y ligero, que suele tener forma ternaria más una parte intermedia contrastante o de trío. Si bien Haydn en sus cuartetos “Gli scherzi” opus. 33, añadió al scherzo fue Beethoven quien consolidó en la sinfonía el cambio del minué por el scherzo, tan sólo dos de sus sinfonías, la primera y la octava, mantienen el minué.

**Adagio - Allegro vivace*

**Adagio*

**Allegro vivace - Trío. Un poco meno allegro*

**Allegro ma non troppo*

- Sinfonía no.5, en Cm, es una composición realizada entre 1804 y 1808. Desde su estreno, en diciembre de 1808, adquirió un gran prestigio y es considerada como una de las obras más importantes, no sólo del autor sino de la historia de la música. El periodo largo de su desarrollo se justifica por el hecho de que en ese periodo Beethoven tuvo que realizar otros trabajos tales como la primera versión de la obra Fidelio, así como la Sinfonía no. 6, la cual se estrenó el mismo día que la 5ta. La peculiaridad instrumental es el añadimiento de un contrafagot, tres trombones y un pícolo.

**Allegro con brio*

**Andante con moto*

**Scherzo. Allegro*

**Allegro*

- Sinfonía no, 9, es llamada la Sinfonía de la fraternidad o la Sinfonía Coral, la cual es llamada así precisamente por tener como tema el tercero de los valores de la Revolución francesa desarrollado en el último movimiento a través de la implementación de un coro, recurso nunca antes utilizado en la sinfonía. La obra se estrenó el 7 de mayo de 1824 en Viena. La innovación más destacada es la implementación del coro. Así mismo, introduce cuatro voces solistas (soprano, contralto, tenor y barítono). El texto del último coral es un poema de Schiller, la *Oda a la alegría*³²⁸. Toma como base la estructura orquestal de la quinta sinfonía, pero añade en las percusiones bongo, platos y triángulo. Su duración aproximada es 65 minutos. El orden de los movimientos es:

**Allegro ma non troppo, un poco maestoso*

³²⁸ Anexo

**Scherzo: Molto vivace - Presto*

**Adagio molto e cantabile - Andante Moderato - Tempo Primo - Andante Moderato - Adagio - Lo Stesso Tempo*

**Recitativo: Presto – Allegro ma non troppo – Vivace – Adagio cantabile – Allegro assai – Presto: O Freunde*

Sinfonía Heroica

Durante su periodo heroico Beethoven compone una serie de obras maestras entre las que se encuentran: la Sonata Kreutzer Op. 47, la Tercera Sinfonía, la Sonata Waldstein Op. 53, la ópera Fidelio, la Sonata Apasionada Op. 57, el Concierto para piano no. 4 Op. 58, la Cuarta Sinfonía, el Concierto para violín Op. 61, la Obertura Coriolano, la Quinta y Sexta Sinfonía, entre otras.

La sinfonía *Heroica* fue compuesta entre 1803 y 1804, se considera, que pudo haber sido la composición sinfónica más larga compuesta hasta ese momento (con una duración aproximada de 50 minutos).

La “Heroica” fue mucho más extensa que cualquier sinfonía previa, al mismo tiempo su expansión del método de Haydn de desarrollo temático asegura que el vasto primer movimiento sea cautivante de principio a fin. Esta obra, más que ninguna otra, hizo posible que su música subsecuente fuera de una gran escala sin precedentes.³²⁹

El primer movimiento es un *Allegro con brio*, un movimiento rápido; el segundo, es un movimiento lento con la particularidad de ser un movimiento fúnebre, la cual es una cualidad expresiva propia; el tercer movimiento, es un scherzo; y, por último, el cuarto movimiento es un *finale* en donde se intercala un *Allegro molto*, un *poco andante* y un *presto*.

El primer movimiento se encuentra en forma sonata sus dos primeros acordes muestran ya el cambio de sonoridad respecto de lo utilizado por la tradición, pues si bien el *Forte* ya era utilizado, siempre se tocó con cierta moderación que, en última instancia, tenía que ver con los estándares de belleza mesurada, ahora esta moderación era reemplazada justo en el inicio de la obra con un estruendo sonoro. Estos acordes inician con el establecimiento de la

³²⁹ Alison Lathman; *Diccionario enciclopédico de la música*; p.172

tonalidad principal, a saber, Eb. La exposición inicia con el primer tema interpretado por lo violoncellos, para posteriormente ser interpretado por el resto de los instrumentos. El segundo movimiento es una marcha fúnebre con una cualidad expresiva muy personal, tiene una forma ternaria y se encuentra en la tonalidad Cm, en este movimiento el tema principal es interpretado por las cuerdas para, posteriormente, ser seguidas por los alientos, es un movimiento lento que recurre a la imitación de los redobles y a la utilización de ritmos con puntillo, emulando la música fúnebre republicana. Por su parte, el tercer movimiento es un *sherzo* que se encuentra en Eb en un compás de $\frac{3}{4}$ y que, al igual que en el movimiento anterior inicia con su motivo principal en las cuerdas, sin embargo, esta comienza con la dominante de la tonalidad, Bb. Por último, el cuarto movimiento se encuentra en la tonalidad Eb teniendo la forma de variación. El total de las variaciones es diez y el tema principal se expone en las cuerdas después de una introducción tocada por toda la orquesta. Este movimiento tiene un origen un tanto curioso pues la melodía principal fue utilizada un par de años antes en el ballet *Las creaturas de Prometeo* el cual da el nombre al movimiento, *Prometeo*.

Esta obra es una de las obras más importantes del segundo periodo de composición y marcó un antes y después en cuanto a la estructura formal de la sinfonía pues no “(...) existían precedentes en cuanto a energía rítmica, en cuanto al alcance de sus procedimientos de desarrollo y en su construcción de momentos prolongados de clímax poderosísimo”.³³⁰ Esta sinfonía tiene un carácter militar que se relaciona con el momento político de la Revolución francesa, debemos señalar que:

What the characteristic repertory offers is the opportunity to observe familiar subjects linked explicitly to contemporary musical and social dilemmas, a connection both interesting in its own right and suggestive for instrumental music as a whole. Borrowing language to demonstrate how an otherwise wordless medium might speak, these works stress the potential for symphonies to participate in the most fundamental cultural debates.³³¹

La Sinfonía no. 3 está dirigida por una temática socio-política que se gestaba en la Francia de aquella época, en esta era frecuente la conmemoración de los grandes hombres de la historia y, en este caso, de la Revolución. Lo cual explica los nombres que le fueron dados. El nombre original

³³⁰ Plantinga, León; *La música romántica*, p.

³³¹ Will, Richard; *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*; p.4

de la sinfonía fue *Bonaparte*. Beethoven vivió y saludó con agrado la revolución francesa, pues consideraba como propios los ideales de esta revolución, mismo que, en un primer momento consideró podría encarnar Napoleón Bonaparte. Sin embargo, en mayo de 1804 éste se declara Emperador, lo cual causa la decepción del compositor respecto de esta figura política. Esta decepción es la causa del cambio del nombre a *Sinfonía Eroica, pensada para festejar el recuerdo de un gran hombre*, el nombre hace referencia a un prototipo de hombre que llevará a realización los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. Respecto a esta desilusión Plantinga retoma una anécdota de Ries:

En esta sinfonía Beethoven tenía en mente a Bonaparte, pero cuando Napoleón todavía era el Primer Consul. Beethoven le estimaba enormemente en aquel tiempo y le relacionaba con los grandes cónsules romanos. Tanto yo como varios de sus amigos más íntimos tuvimos ocasión de ver una copia de la partitura que descansaba sobre su mesa de trabajo, con la palabra “Bonaparte” en el extremo superior, como si se tratase del título de la página, mientras que en el pie de página se lea “Luigi van Beethoven”, ni una sola palabra más. Lo que él habría de escribir en el espacio que había entre ambos nombres, no lo sé. Yo fui el primero en informarle de que Bonaparte se había proclamado a sí mismo Emperador, tras lo cual tuvo un acceso de rabia y gritó: “¿Es él entonces tan sólo un humano corriente? Entonces también pisoteará los derechos del hombre –satisfará solamente su ambición. ¡Exaltará su persona por encima de cualquier otra cosa, se convertirá en un auténtico tirano!” Beethoven entonces avanzó hacia la mesa, agarró la página por su parte superior, la rompió en dos pedazos y los tiró al suelo. La primera página fue reescrita y sólo entonces la Sinfonía recibió un título: “*Sinfonía Eroica*”.

La autoproclamación de Napoleón como emperador provocó que Beethoven lo dejase de considerar entre los grandes hombres o genios de la historia pues “(...) no sólo en relación con los artistas sino así mismo para los grandes estrategas y reyes”³³² se utiliza el termino genio. Lo que esta figura representa es el actuar de un hombre de tal manera que el contenido de este actuar es reconocido por todos los hombres como algo común. Esto común tiene que ver con el principio que señalábamos en la explicación del movimiento de Reforma, a saber, la libertad, en donde se eliminan las múltiples formas de servidumbre y se da valor a la reflexión y la individualidad en conexión con principios universales, tales como los ideales de la revolución francesa.

³³² G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*; p. 204

Napoleón se erigió en poder militar; con el se uso de nuevo una voluntad individual a la cabeza del Estado. Sabía dominar y pronto dio remate a su obra en el interior. Dispersó a los abogados, ideólogos y hombres de principios, que aún quedaban, y ya no imperó la desconfianza, sino el respeto y el temor. Con la enorme pujanza de su carácter, se volvió hacia el exterior, subyugó a toda Europa y difundió por todas partes sus propias instituciones liberales. Jamás se obtuvieron mayores victorias, ni se llevaron a cabo expediciones más geniales; pero tampoco la impotencia de la victoria apareció en una luz más clara que entonces. Hace honor a Napoleón el no haber encontrado enemigos dignos de él. Napoleón se hizo a sí mismo e igualmente él mismo preparó su caída. La individualidad y la voluntad interna de los pueblos, es decir, su religión y su nacionalidad, derribaron finalmente a este coloso.³³³

Beethoven vio a Napoleón como un genio que pretendía llevar a Europa el principio de libertad, pero cuando se autoproclamó emperador negó entonces al mismo, pues regresaba a un orden jerárquico en donde la servidumbre regresaría, por ello menciona que negaría el derecho de los otros con tal de afirmar su individualidad frente a los otros.

La intención de la elaboración de sinfonías con carácter militar y político no era sino la de construir un pasado, la narración de un momento histórico para la posteridad. Esta sinfonía se estructura de tal manera que se presenta el tema musical principal (tema del héroe)³³⁴ representando a un personaje (Napoleón), mismo que, a través de su desarrollo, se transforma en la narrativa de un héroe que se supera y se autorrealiza. La construcción de estas historias permite estructurar un pasado común, a través del cual se creará una identidad nacional. Así, la sinfonía es una práctica que en cierto sentido legitimó los hechos que se pensaba debían ser recordados, por lo cual puede ser considerada como un testimonio histórico. Esta era la pretensión de Beethoven al realizar una obra dedicada a Napoleón.

Las sinfonías de batallas o militares se reconocen por el uso frecuente de escalas rápidas, síncopas y polirritmias, razón por la cual se suelen agregar más instrumentos de

³³³ G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*; p.695-696

³³⁴ Ver anexo 5

aliento metal y de percusión. La agógica³³⁵ y la dinámica³³⁶ implementan una variación en los ritmos y las sonoridades que pretenden emular los cambios de estados emocionales del personaje principal, así como también sus impresiones al estar en el campo de batalla. Esto tiene como resultado una obra en la que el oyente se estremece por la sonoridad que se desprende de la orquesta,

With the events also driven forward by the energy of Beethoven's heroic style, small wonder that an 1811 commentator heard "das Gemälde einer Schlacht . . . das muthige Gegeneinanderrennen, das wilde Toben, das unermüdliche Dreinschlagen und verworrne Wüthen" (the picture of a battle . . . the courageous assaults, the wild rage, the unremitting attacks and confused anger).³³⁷

En este sentido, podemos señalar que Beethoven no sólo fue un personaje dotado de un gran talento sino también de una consciencia histórica desarrollada. Aquí debemos señalar que: "(...) todos los materiales, sean de la época y nación que sean, reciben su verdad artística sólo como está viva actualidad en que aquella llena el pecho del hombre, el reflejo de sí, y nos aporta verdad al sentimiento y la representación.³³⁸ Por ello Hegel sostiene que son falsas aquellas afirmaciones en las que se asevera que las obras de arte son el fruto de una inspiración, misma que no requiere de un esfuerzo o trabajo previo del artista. Si bien el talento y el genio tienen aspectos naturales, lo cierto es que las obras de arte son el producto de un trabajo arduo y extenso.

(...) si bien el talento y el genio del artista tiene un sí un momento natural, este sin embargo esencialmente precisa de la formación por el pensamiento, de la reflexión sobre los modos de su producción, así como de la práctica y la destreza en el producir. Pues con todo una parte capital de esta producción es una parte exterior, ya que la obra de arte tiene un aspecto puramente técnico que llega hasta lo artesanal (...) No hay inspiración que ayude a la destreza

³³⁵ Agógico (del gr. agō̃ge, "principal"). 1. Término introducido por Hugo Riemann (*Musikalische Dynamik und Agogik*, Leipzig, 1884) para describir la acentuación requerida por la naturaleza de una frase musical particular y no por el pulso métrico regular de la música (acentuación métrica). Por ejemplo, cualquiera de las siguientes notas de un pasaje puede destacarse mediante un ligero alargamiento expresivo a manera de acento: la primera nota, la más aguda o la cadencia final de una frase; una nota significativamente más alta o baja que las anteriores y alcanzada por salto; una disonancia penetrante a punto de resolver en consonancia. En Alison Latham; *Diccionario enciclopédico de la música*; p.47

³³⁶ Dinámica. Aspecto de la expresión musical relativo a la variación del volumen del sonido. En Alison Latham; *Diccionario enciclopédico de la música*; p.468

³³⁷ Will, Richard; *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, p.209-210

³³⁸ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.445

en esto, sino sólo reflexión, celo y práctica. Pero el artista precisa de tal destreza para dominar el material externo y no verse obstaculizado por la esquivez de éste.³³⁹

En un programa de los años 50's Leonard Bernstein³⁴⁰ analiza el modo en cómo la Quinta Sinfonía fue realizada por el compositor de Bonn³⁴¹. A lo largo del video se intenta mostrar el proceso creativo por el cual atravesó Beethoven para la creación de una de sus obras más reconocidas. A partir de los apuntes que se han conservado de dicha obra, Bernstein reconstruye el desarrollo de algunos fragmentos de la obra, de tal manera que el resultado, si bien se basa en los mismos acordes, es completamente diferente. El primer ejercicio de desarrollo es de la exposición del tema, apuntes de un desarrollo previo resultan en una tendencia muy simétrica en donde el motivo principal se repite una y otra vez dando la sensación de inmovilidad. Si lo comparamos con el desarrollo definitivo el ejercicio previo tiende a considerarse como un primer momento mismo que, si bien constituye un sentido, no termina por consolidarse como unidad. Esta unidad es alcanzada en la versión definitiva. El ejercicio que nos muestra Bernstein es un ejercicio muy clarificador en cuanto al ejercicio compositivo. En Beethoven los motivos se desarrollan de tal manera que se comprenden como opuestos y la unidad sólo se alcanza a través de la muestra de ambos momentos, su oposición, su desarrollo y la síntesis de ambos. Este movimiento da como resultado una obra que a medida que se desarrolla construye un sentido, lo cual da como resultado que las obras de Beethoven sean dinámicas.

La expresión de los ánimos y el espíritu sólo puede ser fruto de una orientación del espíritu hacia el mundo interno y externo, este contenido es pues alcanzado por el artista a través del estudio y la dedicación. Ahora bien, la facultad principal para la elaboración de la obra de arte es la fantasía, misma que no es pasiva sino activa, pues el artista no se contenta con retener los sonidos o las formas de la realidad en su interior, sino que, a través de la experiencia y maduración logra expresar en una figura externa la verdad y la racionalidad. En este punto podemos señalar que en las obras de Beethoven se cumple lo siguiente: “(...) la tarea de la fantasía únicamente consiste en tomar consciencia de esa racionalidad interna,

³³⁹ G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*; p.25

³⁴⁰ Leonard Bernstein (1918-1990) Fue un compositor, pianista y director de orquesta originario de Estados Unidos.

³⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=lrDyvxSngb0>

no en forma de proposiciones y representaciones universales, sino con figura concreta y realidad efectiva individual.³⁴² Lo que muestran las sinfonías de Beethoven es la estructura dinámica de la realidad, la cual se entiende como un sistema de relaciones entre diferentes momentos, los cuales no persisten en una inmovilidad sino que tienen un carácter constructivo. Así mismo, dichos momentos se sintetizan en el interior de una unidad total de sentido. Esta unidad no se presenta desde un punto de vista absoluto pues se parte de la perspectiva del individuo, en este caso Beethoven, de tal manera que la obra se encuentra enmarcado en un contexto social que, a su vez, forma parte del desarrollo histórico del hombre y que de igual manera muestra la dinámica de lo real.

Esta necesidad de experiencia de la que nos habla Hegel puede verse también reflejada en la historia del compositor. La sordera de Beethoven fue un tipo de esta experiencia que lo llevaría al límite de sus emociones, la frustración, la melancolía, el desasosiego, el dolor, entre otras, fueron experimentadas a partir del descubrimiento de su degeneración auditiva. No es que antes no haya sufrido, pues de pequeño, según sus biógrafos, tuvo una vida muy difícil a lado de su padre estricto que sufría de alcoholismo. Sin embargo, la pena de la pérdida de su audición lo llevarían a otro nivel de desarrollo de sus emociones. En 1802 cuando se encontraba en la Villa Heiligenstadt escribió un documento que hoy se conoce como el Testamento Heiligenstadt, el cual iba dirigido a sus hermanos Karl y Johann. En este documento confiesa el mal que desató su profunda pena en líneas como siguientes:

Pero qué humillación cuando alguien a mi lado oía el sonido de una flauta a lo lejos y yo no oía nada, o cuando alguien oía cantar a un pastor y yo tampoco oía nada. Tales situaciones me empujaban a la desesperación, y poco ha faltado para poner yo mismo fin a mi vida.

Ya está hecho: con alegría voy al encuentro de la muerte. Si viene antes de que haya tenido ocasión de desplegar todas mis posibilidades para el arte, entonces llega demasiado pronto para mí, a pesar de mí duro Destino, y me gustaría que no fuese más tardía; sin embargo, aún entonces sería feliz; ¿No me libraré ella de un estado de sufrimiento sin fin? Ven cuando quieras, voy animosamente a tu encuentro.³⁴³

La experiencia de esta profunda crisis explica el cambio en el rumbo del estilo del compositor, cambio que se marca precisamente con la Sinfonía no. 3. Esta es el resultado de

³⁴²G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*; p. 205

³⁴³ Beethoven, Ludwig van; *El testamento Heiligenstadt*; en *Clásica2 documentos*

una maduración personal y que, en el caso de los artistas, al ser la obra la exteriorización de la interioridad, termina por efectuarse en la misma. En este sentido se cumple lo que Hegel señala, a saber, que

(...) el artista no sólo debe haber visto mucho mundo y haberse familiarizado con sus manifestaciones externas e internas, sino que también mucho y grande debe haber pasado por su propio pecho, su corazón debe haber sido ya profundamente sobrecogido y conmovido, mucho debe él haber hecho y vivido, antes de poder conformar las auténticas profundidades de la vida en apariencias concretas.³⁴⁴

Beethoven cumple, además, con otra de las precisiones que señala Hegel, a saber, la unión del talento y del genio. El primero de ellos refiere a una habilidad que tiene que ver con el manejo de la materia prima, en este caso la producción de los sonidos. Así pues, como se ha mencionado anteriormente, Beethoven tenía un verdadero talento frente al piano, lo cual lo posicionó rápidamente en la sociedad vienesa. Esto, sin embargo, no es suficiente para considerarlo dentro de la otra categoría. El genio es una figura que no sólo tiene los medios materiales de la expresión, sino que además tiene un contenido para expresar. En el caso de Beethoven, y siguiendo a Hegel, el contenido de dicha sinfonía no es fortuito pues se desprende de las condiciones de la nación alemana. Es decir, que en última instancia lo que se conmemora en la sinfonía es no sólo la figura de Napoleón sino los ideales que representaba, es decir, la libertad. Esta última recordemos que se encuentra como principio regente de la Reforma. Los grandes hombres, nos dice Hegel, son producto de la historia.

Conclusión

Hegel considera a la realidad no como un conjunto de sustancias, sino como un como un conjunto de relaciones. De esto se obtiene que las cosas se entienden de manera relacional y son en tanto se oponen a otras, es decir, que la realidad se desarrolla de manera dialéctica. Las cosas se afirman y se realizan a través de su negación. La negación de la negación es el resultado de la unión de los dos primeros momentos. Cabe señalar que la negatividad es lo que permite el desarrollo de lo real pues es sólo a través de la contradicción como surge el movimiento, es decir, hay actividad. Ahora bien, de acuerdo con esto el despliegue de lo lógico ocurre en tres momentos, a saber, el abstracto propio del entendimiento; el dialéctico,

³⁴⁴ G.W.F. Hegel; *Lecciones sobre la estética*; p. 205-206

que señala el carácter relacional negativo; y, por último, el especulativo o racional positivo. El desarrollo de la música ocurre también a través de estos tres momentos, los cuales se pueden apreciar desde los componentes generales de la música hasta las unidades primeras. Los elementos más generales son: sonido, tiempo y la subjetividad interior. Estos se entienden, de manera particular, como negaciones. La primera de ellas es la negación de la solidez material, el sonido. El tiempo es la negación de la determinidad del espacio. Por último, la subjetividad interior es la negación de lo externo y objetivo. Estas negaciones se entienden precisamente a través de su opuesto, de tal manera que su distinción o separación se da en el plano del entendimiento, pero su realización efectiva se encuentra siempre desde su relacionalidad. Ahora bien, siguiendo el desarrollo de la música estos elementos se identifican con elementos técnicos de lo musical, a saber, el tiempo se identifica con el ritmo, la subjetividad interior se identifica con la melodía y, por último, el sonido se identifica con la armonía. Estos elementos son distinguidos de manera analítica, pero, al igual que en el caso anterior, en su realización no se distinguen, sino que componen una unidad.

El tiempo se contrapone al espacio pues lo que caracteriza al espacio es el ser-ahí firme de sus elementos, mientras que lo que caracteriza al tiempo es la sucesión de sus elementos. Ocurre, sin embargo, una peculiaridad en esta distinción, el espacio de un objeto es siempre diferente del espacio de otro objeto, por ello la caracterización del espacio es el lado-a-lado. En el caso del sonido en el tiempo no hay una separación entre el sujeto de la escucha y el evento sonoro, pues es a través de la escucha como el sonido se realiza y sólo a través de la ocurrencia del sonido se realiza la escucha. El tiempo se entiende desde la sucesión de sus unidades, es decir, desde la sucesión de los momentos, así pues, se cancela la yuxtaposición indiferente de lo espacial, de tal manera que se concentra la continuidad en un punto temporal, a saber, el ahora. Esta unidad se desarrolla según su negación, pues se sucede de manera inmediata por otro ahora. Sin embargo, dichas unidades en su singularidad sólo se entienden desde el entendimiento, es decir, desde su distinción analítica. Al entenderla desde la relación con otros ahora pasamos a entenderlas desde su relación, para finalmente entenderlas en su unidad, es decir, en la duración. Por ello dice Hegel que “(...) puesto que el tiempo es el ininterrumpido nacer y perecer de tales puntos temporales, que, tomados como meros puntos temporales, no tienen entre sí ninguna diferencia en esta abstracción no

particularizada el tiempo se evidencia en tal medida como la corriente uniforme y la duración en sí indiferenciada.”³⁴⁵

Esta duración indiferenciada es transformada en la música, pues esta ordena su fluencia según ciertas reglas, a través del tratamiento artístico, se alcanza lo que se conoce como medida del tiempo. Esta medida no es sino reflejo del sí simple, que busca la exteriorización de su interioridad. Pues el yo no subsiste de manera indeterminada en una duración inconsciente, sino que se desarrolla según cierto recogimiento y retorno de sí. “Doblega la superación de sí, por la que deviene objeto, en el ser-para-sí, y sólo por esta referencia a sí es sentimiento de sí, autoconsciencia”³⁴⁶ Así, frente al vacío progresar del tiempo se encuentra el sí, lo-que-es-consigo-mismo, que, en su recogimiento, interrumpe la sucesión temporal indeterminada para dar lugar a una determinación a través de la cual se reencuentra, las “(...) diversas partes temporales son ensambladas en una unidad en la que el yo hace para sí su identidad consigo.”³⁴⁷

Pasamos ahora al siguiente elemento, la armonía. Esta tiene como principio al sonido, el cual, como se ha señalado se entiende como la negación de la solidez material. Esta negación se desarrolla a través de la vibración de los cuerpos. El sonido se entiende como “(...) el cambio de la manera específica que tienen las partes materiales de ser-una-fuera-de-otra y de su negación (...)”³⁴⁸ El sonido se efectúa a partir de que un material sensual pasa de un estado de apaciguamiento al movimiento, este vibra de tal manera que cada una de sus partes no sólo modifican su lugar, sino que, además, luchan por reemplazarse en su posición anterior. Los sonidos o tonos se obtienen a partir del número de vibraciones que se desprenden de un cuerpo, ya sea una columna de aire, una cuerda o una superficie. La diferenciación de los sonidos o las notas musicales se encuentran en el primer momento de desarrollo de la música. Por sí mismas no son música, sino que en cuanto a su relación con otros sonidos y la disposición de estos según en cierta sucesión, se convierten en música. Un tono es tal en la medida en que se diferencia de otro, es decir, que la unidad no entiende por sí misma sino siempre en relación a otro. En este sentido es interesante señalar el surgimiento de los

³⁴⁵ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.662

³⁴⁶ *Idem*

³⁴⁷ *Idem*

³⁴⁸ G.W.F. Hegel; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 547

armónicos desde un sonido fundamental, pues en una unidad descansan internamente diferenciaciones que constituyen su totalidad.

Por último, la melodía que hemos identificado con la subjetividad interior. Como se ha señalado la música depende de la audición y de la temporalidad, en este sentido el material de la música es la forma abstracta de la subjetividad, la temporalidad sonora. Mientras que su contenido son las emociones y sentimientos. La melodía se identifica con la subjetividad interior porque en ella se muestra que el sujeto es el objeto, es decir, sus emociones, pero también la forma, la temporalidad subjetiva. Al ocurrir un evento musical la forma universal de la subjetividad interna se particulariza y toma una forma particular, en este sentido, en la música no hay una distinción entre el oyente y el objeto, debido a que la intuición, que participa en la recepción y configuración de la misma, es aquella que en la externalización no produce un objeto persistente en el espacio, sino que muestra una comunicación que depende de la subjetividad interna.

Ahora bien, mientras que en el pensar autoconsciente se identifican dos componentes, por un lado, el yo que intuye, piensa y representa y, por el otro, el objeto intuido, pensado o representado, en el sentimiento dicha diferenciación es borrada pues el contenido se encuentra entrelazado con lo interno como tal. Lo que la música aprehende es el abstracto percibirse-a-sí-mismo.

En la melodía coinciden tanto los sonidos provenientes de la armonía como la distribución de estos elementos en el flujo temporal, es decir, el ritmo. Así mismo, se encuentra la necesidad proveniente de las leyes de la armonía, pero también la libertad creativa del artista. Por ello, la melodía es, en parte, determinabilidad y, por otra, posibilidad infinita, esta oposición nos muestra, una vez más, un modo de composición dialéctica que termina por resolverse en la unidad de la obra de arte.

Ahora bien, Hegel divide al arte en tres esferas, a saber, la simbólica, la clásica y la romántica, las cuales se entienden a modo de determinaciones de la idea de lo bello “(...) la universalidad de la representación no se determina exteriormente, sino en sí misma por su propio concepto, de modo que es este concepto el que se desdobra en una totalidad de modos

particulares de configuración del arte”.³⁴⁹ Estas diferentes formas obedecen entonces a fases particulares del desarrollo del concepto, de tal manera que estas determinaciones adquieren una configuración real distinta. Es aquí en donde podemos unir las determinaciones de un momento de desarrollo de la idea. Hay entonces una correspondencia entre las formas del arte y el contexto histórico en el que se desarrollan, esto se debe a que el contenido de la obra de arte, a saber, las representaciones de la idea, se conforman de acuerdo al propio desarrollo de la idea, de ello se sigue que cada forma de arte tiene una correspondencia histórica, razón por la cual toda obra de arte debe ser entendida desde sus presupuestos históricos.

En el caso de la obra de arte romántica no se busca la plena representación del contenido pues como hemos visto, el espíritu llega a la consciencia de que el arte, por su propia naturaleza sensible, es incapaz de llevar a cabo una representación adecuada de sí. De tal manera que lo que ocurre es una vuelta a la interioridad. Así pues, el contenido de esta forma artística es la interioridad autoconsciente, “(...) la nueva tarea del arte sólo puede consistir en llevar a intuición en esta figura no el abismamiento de lo interno en la corporeidad externa, sino, a la inversa, el repliegue de lo interno a sí, la conciencia espiritual de Dios en el sujeto.”³⁵⁰ Por ello para el arte romántico el sujeto efectivamente real adquiere el valor infinito, pues sólo en él se despliegan los momentos de la verdad absoluta.

En este punto tendríamos que resaltar precisamente el por qué la sinfonía se conformó como la forma musical preponderante en la música romántica. Esta forma musical, proveniente de la sonata, tuvo su más amplio desarrollo con tres compositores, que a la fecha de acuerdo a la historia de la música se considera como clásicos, a saber, Haydn, Mozart y Beethoven. Los dos primeros fueron los que impulsaron un nuevo contenido en esta forma musical, contenido que de acuerdo al marco teórico hegeliano podemos considerar como romántico. El inicio del desarrollo de este contenido proviene del movimiento alemán *Sturm und Drang*, el cual buscaba la exaltación de los sentimientos, mostrara todo aquello que refería a lo emocional, lo individual y lo subjetivo. Este contenido se vio, a su vez, impulsado por el uso de una nueva paleta orquestal, de este uso precisamente se desprende la

³⁴⁹ G.W.F Hegel; *Lecciones sobre la estética*, p.221

³⁵⁰ *Ibidem* p.383

conformación de la sinfonía, pues no debemos olvidar que es esta no es sino la forma sonata adaptada para la orquesta.

La sinfonía es para la música lo que la novela es para la literatura. Esta comparación proviene de la estructura y forma de la sinfonía, pues al igual que aquella esta se construye a partir de sujetos o motivos los cuales se desarrollan a través de la obra. De igual manera su forma consta de una exposición, un desarrollo y una reexposición o final. De esta estructura se obtiene que la sinfonía no es sólo un transcurrir de sonidos, sino que fue una forma musical que pretendía narrar una historia. En este sentido, la sinfonía no se limitaba a la conformación de una serie de sonidos agradables, sino que pretendía la externalización de un sentido interno. Esto es precisamente lo que se entendía como “característico”, lo cual refiere a que la forma artística coincida con el contenido que pretende mostrar. El uso de la paleta orquestal fue una necesidad surgida de los nuevos contenidos que se pretendían expresar, pues lo sublime exigía una mayor y más diversa sonoridad.

Las caracterizaciones que encontramos entre 1750 y 1815 son: pastorales, militares, tormentas, nacionales o regionales y cacerías. La sinfonía que elegimos como uno de los ejemplos más claros de la obra de Beethoven es la Sinfonía no.3, también llamada Heroica. Lo que no interesa mostrar es que esta caracterización, la heroica, obedece a un tiempo histórico determinado que inspiró al artista. Se trata de una sinfonía que tiene como propósito ayudar a la configuración de un pasado histórico, el cual, a través del desarrollo del sujeto principal, el tema del héroe, busca mostrar los ideales de la revolución francesa. Esta obra marca un antes y un después no sólo en la obra del compositor sino también en la propia historia de la música pues no “(...) existían precedentes en cuanto a energía rítmica, en cuanto al alcance de sus procedimientos de desarrollo y en su construcción de momentos prolongados de clímax poderosísimo”.³⁵¹

Ahora bien, el desarrollo del arte romántico se dio en el periodo de la modernidad. Esta a su vez tuvo como inicio el periodo de la Reforma luterana, la cual tenía como principio a la libertad, el actuar del hombre debe ser ahora regido por la reflexión, es decir, por un movimiento hacia la interioridad. No es pues fortuito que el tema de una de las sinfonías más importantes de Beethoven fuese precisamente la conmemoración de un personaje que llevaría














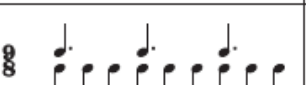







³⁵¹ Plantinga, León; *La música romántica*, p. 50

dicho principio a su realización. Por ello se señala en el trabajo que este compositor no sólo fue excepcional por su maestría en el uso técnico de elementos musicales sino también por su consciencia histórica.

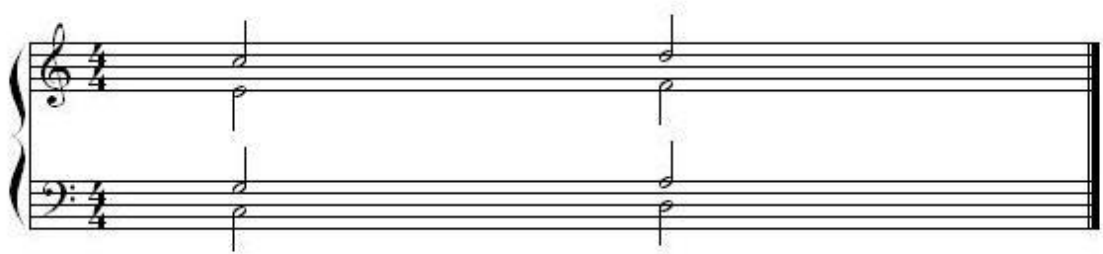
La sinfonía en manos de Beethoven no sólo cumplió con mostrar una gran capacidad técnica sino también por mostrar un momento histórico de suma importancia en el desarrollo del espíritu. Hay, sin embargo, otro rasgo que me parece más importante para señalar, a saber, que a partir de esta composición podemos apreciar un desarrollo musical que podríamos denominar dialéctico, pues podemos ver el desarrollo de sus elementos contrapuestos y resueltos en la totalidad de la obra musical. Esto último muestra precisamente un carácter dinámico y constructivo. En Beethoven los motivos se desarrollan de tal manera que se comprenden como opuestos y la unidad sólo se alcanza a través de la muestra de ambos momentos, su oposición, su desarrollo y la síntesis de ambos. Este movimiento da como resultado una obra que a medida que se desarrolla construye un sentido.

Anexos

1.-Tabla de indicador de compás según el *Diccionario enciclopédico de la música* de Alison Latham.

UNIDAD BÁSICA TIEMPO		UNIDAD BÁSICA		
				
BINARIO	SIMPLE			
	COMPUESTO			
TERNARIO	SIMPLE			
	COMPUESTO			
CUATERNARIO	SIMPLE			
	COMPUESTO			

2.- Quintas paralelas



3.- Ejemplo de forma de sonata

110 SONATA
KV 545
Viena, 26 de junio de 1788

Exposición

Tema A (do mayor)
(Allegro)

Pasaje modulante

Tema B (sol mayor)

311

Conclusión

desarrollo

312

Reaprosición

Tema A (fa mayor)

Pasaje modulante

313

Tema B (do mayor)

352

COXA

4.-

Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
und der Cherub steht vor Gott.

Froh,
wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,

Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen.

¡Oh amigos, dejemos esos tonos!
¡Entonemos otros más agradables y más
alegres!

(Texto de Beethoven)

Alegría, hermosa llama de los Dioses,
hija del Eliseo.

Entramos, oh celeste deidad, en tu templo
ebrios de tu fuego.

Tu hechizo funde de nuevo
lo que los tiempos separaron.

Los hombres se vuelven hermanos
allí por donde reposan tus suaves alas.

Quien haya tenido la dicha
de poder contar con un amigo,
quien haya logrado conquistar a una mujer
amada,

que su júbilo se una al nuestro.

Aún aquel que pueda llamar suya

siquiera a un alma sobre la tierra.
 Más quien ni siquiera esto haya logrado,
 ¡que se aleje llorando de esta hermandad!
 Todos los seres beben de la alegría
 del seno abrasador de la naturaleza.
 Los buenos como los malos,
 siguen su senda de rosas.
 Ella nos da besos y vino
 y un fiel amigo hasta la muerte,
 al gusano le concedió la voluptuosidad,
 al querubín, la contemplación de Dios.
 Volad alegres como sus soles
 a través del inmenso espacio celestial,

seguid, hermanos, vuestra órbita,
 alegres como héroes en pos de la victoria.
 ¡Abrazaos millones de hermanos!
 Que este beso envuelva al mundo entero!
 Hermanos! Sobre la bóveda estrellada
 habita un Padre bondadoso!
 ¿Flaqueáis, millones de criaturas?
 ¿No intuyes, mundo, a tu Creador?
 Búscalo a través de la bóveda celeste,
 ¡Su morada ha de estar más allá de las
 estrellas!

353

5.- Tema del héroe, interpretado por lo violoncellos

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a 'Heroic Theme' with a dynamic range from forte (f) to fortissimo (ff). The Violoncello and Contrabasso parts have a 'cresc.' (crescendo) marking. The Viola part has a 'p' (piano) marking. The Violino I and II parts have a 'p cresc.' (piano crescendo) marking. The score is divided into two systems by a double bar line.

³⁵³ <http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/LvBeethoven-HimnoEuropeo-OdaALaAlegria.html>

Bibliografía citada

- Alison Lathman; Diccionario enciclopédico de la música; México, Ed. FCE, 2008
- Andrés, Ramón; Mozart, su vida y su obra; España, Ed. Robinbook; 2006
- Amengual, Gabriel, comp.; Guía Comares de Hegel; México, Ed. Comares, 2015
- Amengual, Gabriel; La filosofía del Derecho de Hegel como filosofía de la libertad en Revista Taula; no. 10, Diciembre, 1988; www.raco.cat/index.php/Taula/article/viewFile,
- Beethoven, Ludwig van; El testamento Heiligenstadt, en <https://www.clasica2.com/>
- Bueno, Adriano; The intersubjective community of feelings: Hegel on music, en Hegel y el proyecto de una Enciclopedia filosófica; Comunicaciones del II Congreso Germano-Latinoamericano sobre la filosofía de Hegel [Recurso electrónico], Ed. Fi; 2017
- Dahlhaus, La idea de la música absoluta, Trad. Ramón Barce Benito; España, Ed. Gráficas Rey; 2006
- Duque, Félix; El reino de las sombras aspectos nocturnos de la lógica hegeliana; Publicado en: V. Gómez Pin (coord.) Categorías e inteligibilidad global. El proyecto ontológico a través de la reflexión contemporánea. (Actas del Primer Congreso Internacional de Ontología). Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra, 1994 (ENRAHONAR. MONOGRAFIES)
- Fleming, William; Arte, música e ideas; Trad. José Rafael Blengio Pinto; México, Ed. MCGRAW-HILL, 2000
- Huesca, Fernando; Economía política clásica en Hegel: valor, capital y eticidad, México, 2015, Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Huesca, Fernando; Hegel y Zeki: neurofilosofía y la experiencia estética, en Patiño, Ramón; Yáñez, Bernardo; Historia natural del arte y evolución de la cognición; México, Ed. La fuente, 2018
- Huesca, Fernando; La filosofía de la historia de Roma de Hegel; en Hegel: ontología, estética y política; México; Ed. Fides; 2017
- Huesca, Fernando; Los avatares de la moral: El espíritu cierto de sí mismo. La moralidad; Doc. inéd., México, 2020
- Huesca, Fernando; Philosophy of mind in Hegel's Encyclopedia: towards a sociohistorical theory of human cognition; Doc. inéd., México, 2020

Huesca, Fernando; La filosofía de la historia de Roma de Hegel; en Hegel: ontología, estética y política; México; Ed. Fides; 2017

G.W. F. Hegel; Ciencia de la Lógica; Trad. Félix Duque; Madrid; Ed. Abada, 2019.

G.W.F Hegel; Enciclopedia de las ciencias filosóficas; Edición bilingüe Ramón Valls Plana; Madrid, Ed. Abada; 2017.

G.W.F Hegel; Fenomenología del espíritu; Trad. Gustavo Leiva; México; Ed. FCE, 2017

G.W.F Hegel; Lecciones sobre la estética; Trad. Alfredo Brotons Muñoz; Madrid, Ed. Akal, 2007.

G.W.F Hegel; Lecciones sobre la filosofía de la historia universal; Madrid, Ed. Alianza; 2016.

Károlyi, Ottó; Introducción a la música, Trad. Cristina Paniagua; Madrid, Ed. Alianza; 2012

Martínez, Jose, A.; Hume; Madrid; Ed. Del Orto, 1996.

Moncada, García; Teoría de la música, México, Ed. Framong, 1995

P., Carpio, Adolfo; Principios de filosofía, una introducción a su problemática; Texto original <http://bdigital.unal.edu.co/1433/>

Plantinga, León; La música romántica, Trad. Celsa Alonso; España, Ed. Akal, 2015

Robert Jauss, Hans; Las transformaciones de lo moderno, España, Ed. La balsa de la Medusa; 2004.

Safransky, Rudiger; Romanticismo, una odisea del espíritu alemán, Trad. Raúl Galbás, México, Ed. TusQuest, 2009.

Will, Richard; The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven; USA, Cambridge University Press, 2004

Imágenes y video

<https://www.youtube.com/watch?v=lrDyvxSnqb0>

<https://www.clasedelenguajemusical.com/2-4/>

<http://martadelaarada.blogspot.com/2014/03/clasicismo-mozart-sonata-para-piano-kv.html>

<https://aprenderpiano.blog/2018/05/29/sincopa-y-contratiempo-tiempos-fuertes-y-debiles/>

<https://sweepflipping.com/teoria/escala-menor-natural/>

<https://www.youtube.com/watch?v=q0HIN3EhJpc>

<https://ar.pinterest.com/pin/412290540863244959/>

<https://aulademusicamartinsarmiento.wordpress.com/2013/09/20/la-escala-mayor-y-sus-intervalos-para-1o-de-bachillerato/>

<https://www.youtube.com/watch?v=q0HIN3EhJpc>

<https://slubne-suknie.info/?n=mi+menor+sol+mayor+re+mayor+y+do+mayor>

<https://mcarmenfer.wordpress.com/2010/10/07/escalas/>

<http://plasticart02.blogspot.com/2015/02/escala-de-re-mayor.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=na2siSRRYYQ>

https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Dos-acordes-la-triada-mayor-de-la-naturaleza-izquierda-y-la-triada-perfecta_fig1_313409224

<http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/LvBeethoven-HimnoEuropeo-OdaALaAlegria.html>