

Artículo

AdVersus, Año III,- Nº 6-7, agosto-diciembre 2006

ISSN: 1669-7588

[Review]

HEGEL Y LA ESTÉTICA DEL PRIMER ROMANTICISMO

Dante Pérez

Escuela Provincial de Artes Visuales

"Prof. Juan Mantovani"

e-mail: dantecentenario@hotmail.com

Resumen:

La idea de que sólo en el arte -en especial en la poesía- y a través de un tipo de conocimiento intuitivo, no conceptual, se manifiesta la absoluta unidad subjetivo-objetiva, histórico-natural; en otros términos que sólo en el arte los exponentes contradictorios de libertad y necesidad se concilian, emerge en el pensamiento del primer romanticismo de Jena; se manifiesta en la poesía de Novalis, en la teoría literaria de Friedrich Schlegel, y particularmente en la filosofía de Friedrich Schelling. Este concepto del arte como órgano alternativo o incluso superior al pensamiento discursivo será asumido y desarrollado por una genealogía que pasando por Friedrich Nietzsche y Martín Heidegger, culmina en Adorno. Nos proponemos analizar las implicancias que esta idea tuvo en la estética hegemónica de los siglos XIX y XX orientado por la crítica que Hegel le hiciera a Schelling sobre su concepto de "intuición intelectual" en las primeras páginas de la *Fenomenología del espíritu*.

Palabras clave:

Intuición intelectual - Iluminismo - Teoría Especulativa del Arte

Summary:

The idea that only in art -specially in poetry- and through a type of intuitive, non-conceptual knowledge, the absolute subjective-objective, historical-natural unity is manifested; in other words, that only in art the contradictory exponents of freedom and necessity conciliate, emerges at the thought from the first romanticism of Jena, it manifests on Novaly's poetry, on Friedrich Schlegel's literary theory and particularly on Friedrich Schelling philosophy. This concept of art as an alternative organ or even superior to discursive thought will be assumed and developed by a genealogy that, passing from Friedrich Nietzsche and Martin Heidegger, culminates with Adorno. We propose to analyze the implications that this idea had in the XIX and XX Centuries hegemonic esthetics oriented by the critic that Hegel made to Schelling about his "intellectual intuition" concept on the first pages of *Fenomenología del espíritu*.

Key words:

Intellectual intuition – Enlightenment – Art Speculative Theory

Mientras combatía por esto, por abrir el camino hacia el arte, que es la fuente más viva, advertí que con demasiada frecuencia, el arte moderno era un fraude formidable.

René Huyghe (1984: 57)

La idea de que sólo en el arte -en especial en la poesía- y a través de un tipo de conocimiento intuitivo (entiéndase no conceptual) se manifiesta la absoluta unidad subjetivo-objetiva, histórico-natural; en otros términos que sólo en el arte los exponentes contradictorios de libertad y necesidad se concilian, termina de configurarse en el pensamiento del primer romanticismo de Jena, se manifiesta en la poesía de Novalis, en la teoría literaria de Friedrich Schlegel, y recibe sus fundamentos filosóficos de Friedrich Schelling. Este concepto del arte como órgano alternativo, o incluso superior al pensamiento discursivo, será asumido y desarrollado por una genealogía que pasando por Friedrich Nietzsche y Martín Heidegger, culmina en Adorno. Queremos exponer las discusiones que esta idea generó en el momento de su génesis y, luego, proponer una observación crítica sobre su incidencia en la estética hegemónica de los siglos XIX y XX. Nos orienta en esta tarea la crítica que Hegel le hiciera a Schelling sobre su concepto de "intuición intelectual", ya desde las primeras páginas de la *Fenomenología del Espíritu* (1807).

Si consideráramos la estética de Adorno como la culminación de una dilatada genealogía que partiendo del romanticismo de Jena, y pasando por Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, culmina en él, corroboraremos la presencia, en todos estos pensadores, de una componente nodal del edificio Schellingiano, (Burger (1983):23) su clave de bóveda, la idea de intuición intelectual. Se trata, de una deuda de Schelling con el pensamiento de Kant.¹ Al tratar Kant de comprender la magnitud y las limitaciones del conocimiento humano, propuso una capacidad puramente hipotética, y llamó a tal facultad, entendimiento intuitivo, o también intuición intelectual. Desde la intuición intelectual se podría, supuestamente, acceder a la *cosa en sí* captando el fundamento real de la naturaleza. Pero recordemos que para Kant, la intuición intelectual, o el conocimiento de la *cosa en sí*, está en las fronteras del conocimiento humano. Por el contrario para Schelling, la intuición intelectual es el verdadero saber que actuaría al margen de demostraciones, conclusiones, y argumentaciones conceptuales. La intuición intelectual, sería la facultad que reconocería al absoluto, y la corporización de este saber se daría en el arte. En otros términos, desde esta perspectiva, ese saber se objetivaría en el arte de modo que la intuición estética sería la materialización de la intuición intelectual. Sólo en el arte se manifestaría lo absoluto en unidad subjetivo-objetiva, histórico-natural. Sólo en el arte los exponentes contradictorios de libertad y necesidad, se conciliarían. La intuición intelectual fue presentada por Schelling como un tipo de conocimiento no conceptual, contrario al entendimiento, a este último le estaría vedado el acceso a lo absoluto. El entendimiento, supuestamente sólo podría captar lo escindido y no las identidades originarias. Contrariamente a Schelling que postuló al arte al rango de órgano de acceso a lo absoluto, Hegel le otorgó la supremacía al pensamiento filosófico; para él, el arte pasa a ser un modo de captación de la verdad históricamente superada, consecuencia de las transformaciones que la cultura ha sufrido a partir de la disolución de la sociedad del antiguo régimen feudal, y el advenimiento de la ilustración. El arte para Hegel, ha dejado de ser válido como parte de un paradigma gnoseológico religioso de reconciliación. Ya en Jena, y a partir de *La fenomenología del Espíritu*, Hegel toma distancia de Schelling al afirmar que, vivimos una época en la que se ha disuelto el paradigma de la reconciliación, basado en la mitología. La mitología (en el caso de Schelling, el material del arte) ha sucumbido para Hegel frente a la crítica racionalista-iluminista, que la va desenmascarando como superstición. El arte sólo pudo cumplir su misión de reconciliación sobre bases míticas, pero precisamente esa unidad del arte y religión es la que ha sido destruida por la crítica ilustrada de los mitos y la religión. De aquí en más el arte se yuxtapuso a la cultura de la ilustración,

pero abandonando sus pretensiones de reconciliación (cfr. Burger, (1997): 23). En otros términos, Hegel toma como fundamental la acción histórica de la ilustración en cuando ésta ha disuelto definitivamente los fundamentos mitológicos y místicos del arte, que de aquí en adelante -dice Burger citando la *Fenomenológica del Espíritu*- "persiste junto a la cultura como juego entretenido" (Burger, (1996): 34).²

Para Peter Burger (1996), para Jean-Marie Schaeffer (1992), la entronización del arte como manifestación de lo absoluto postulada por Schelling, constituye un momento regresivo en la historia del pensamiento de la modernidad. Schelling es uno de los más importantes fundadores de la tradición contra-iluminista que continuarán A. Schopenhauer, F. Nietzsche, M. Heidegger, y que M. Horkheimer y T. Adorno reeditan en *Dialéctica del Iluminismo*, tradición que consiste básicamente en no aceptar el momento de verdad de la crítica ilustrada.³ (cfr. Burger, (1996): 34).

Génesis del contra-iluminismo y el romanticismo

Los románticos de Jena fueron conservadores respecto a la secularización del pensamiento filosófico y de la cultura emprendida por las luces que, para el momento, todos ellos veían expresada en la crítica kantiana. Esta reacción se manifestó como crisis existencial, social, político, cultural y religiosa, produciendo una restauradora y militante nostalgia, que anhelaba el regreso de la perdida integridad, supuestamente armónica y orgánica de la Europa medieval, frente a un presente decadente y disgregante. Es en este contexto en el que surgió la interrogación por el estatuto del arte y el nacimiento de la figura del artista libre. Los románticos preguntarán e intentarán responder con las herramientas teóricas del idealismo, primero subjetivo y luego objetivo. Hoy podemos, a la luz de la distancia histórica, analizar las componentes económicas, sociales y políticas que le dieron contexto a los textos del momento fundacional del romanticismo. Sabemos que "debajo" de las transformaciones profundas en el paso del siglo XVII al XIX irrumpió, desarrollándose en pocas décadas, la lógica del mercado en la circulación de la cultura artística y literaria. En otros términos, se sustituyeron de este modo los viejos vínculos de mecenazgo -la dependencia directa al patrono- por la relación anónima e imprevisible del consumo público. Se pone en crisis para el artista y el literato no sólo su obra y su pensar, sino el estatuto de su actividad. Se aceleró aquí, un proceso de industrialización que convertirá a los artistas en los últimos artesanos en "la era de la reproducción mecánica"⁴. Este proceso de crisis tuvo su punto máximo en la Revolución Francesa; aclamada primero, y abominada después por la restauración romántica de un Schelling o un Novalis. Este acontecimiento, que hace estallar las estructuras feudales del viejo orden, puede explicarnos algunas paradojas de los textos del momento en los que conviven tanto una celebración del subjetivismo, de corte radical, con una retrógrada e idealizada nostalgia por el pasado medieval. Es el caso de Novalis que en un vuelo místico de fe, amor, y adulación, glorifica a la pareja real de Prusia en *La cristiandad y Europa* (1800); llamando a la reconstrucción de la iglesia medieval y a la contrarreforma. Pero por otra parte se trata del mismo hombre -he aquí la gran paradoja- que en lo artístico-literario practica las concepciones poetológicas más osadas de la época⁵. "Su concepción radical de la poesía va a la par de una teoría social de la cual se ha creído poder decir que es conservadora y, sobre todo, que por su culto a la unidad, al Estado y a la jerarquía anuncia las ideologías totalitarias del S XX" (Schaeffer (1992): 85). El romanticismo de Novalis sacralizó el arte a la vez que lamentó la pérdida de la unidad de la iglesia de la Edad Media que ve como dispersada y agredida por la Reforma y la prédica de Las Luces. El poeta reclamó por una restauración del papado que, esperaba, reunificara a los pueblos de Europa. En el mismo sentido y con similar inspiración, F. Schlegel aquel teórico de la historia de la literatura y secretario del príncipe de Metternich -el mayor defensor del conservadurismo monárquico-; reclamaba un "regreso" a la unidad orgánica de la cultura antigua, mientras su jefe, luchaba por los mismos objetivos, contra Napoleón y por la restauración monárquica.

Novalis rescata a Plotino para afirmar que la realidad fundamental sólo es accesible a través de un éxtasis que escapa de la discursividad racional, pues dicha realidad presupone siempre la dualidad entre un sujeto que enuncia y un objeto al que se refiere la enunciación. Sólo en la creación poética se produciría un acceso a la contemplación extática, en la que el poeta es a la vez sujeto y objeto, yo y mundo.⁶ Pero hay algo más comprometido en el “contra giro copernicano” de Novalis; éste no sólo dota al arte de esa función ontológica sino que, pretende que es la única vía posible de acceso al conocimiento del absoluto. Como veremos más adelante Hegel devolverá a la filosofía, la supremacía del conocimiento; pero Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger, siguiendo esta tradición teórica fundada por Schelling y Novalis, replantean el rol de órgano superior del conocimiento para la poesía y el arte. Esta preeminencia del arte sobre la filosofía, se hará tradición en la filosofía alemana nacida del movimiento romántico; será recurrente en el desarrollo de una teoría de arte que le reserva a éste un lugar estratégico en las construcciones metafísicas. Arte, ontología, y metafísica del arte, se retroalimentarán a lo largo de dos siglos, podemos decir, hasta hoy; por ejemplo en Heidegger, en donde la obra de arte es a la vez la *poiesis* del destino histórico del ser (como ser de un pueblo histórico) y una categoría fundamental que se opone a la cosa y al artefacto.

El nuevo estatus que Schelling, Novalis, y los hermanos Schlegel, le atorgan a la poesía, y por extensión al arte, responde a un espíritu de época, que es fruto de un largo proceso de gestación. Como para ubicar un hito digamos que en 1777, Maximilien Kleinger estrena su obra dramática *Sturm und Drang* (*Tempestad y Pasión*). Surge de este evento un movimiento que lleva el nombre y el espíritu romántico del drama de Kleinger; participan en él los filósofos Johann Gottfried Herder, Friederich Heinrich Jacob y Johann Georg Hamann, quienes al atacar el criticismo kantiano, inician una línea de pensamiento contra el iluminista germánico, a la que no es difícil descubrirle una genealogía que culmina en el nacional socialismo.⁷ El romanticismo halló condiciones favorables en la peculiar situación de Alemania; una sociedad atrasada con respecto a Inglaterra y Francia; en donde no hubo revolución democrática; la burguesía era débil y el Estado y el capital se desarrollaron “desde arriba” según el llamado “modelo prusiano”. A estas desventajas se agregó en el momento de fundación romántica, la invasión napoleónica que exacerbó el nacionalismo y las formas de cultura más tradicionalistas, todo lo cual sofocaría el florecimiento de la ilustración. Novalis, con su obra *La cristiandad o Europa* (1790); un texto paradigmático de este resurgimiento medievalista restaurador, da cuenta de este clima de reacción frente a la cultura iluminista, encarnada en la Revolución francesa.

La categoría de intuición en la estética de Schelling

La categoría más fuerte de la estética romántica contra iluminista, la elaboró Friederich Wilhem Schelling. Él fue de los primeros filósofos románticos, en elevar el inconsciente, a órgano superior del conocimiento del absoluto en su obra *Sistema del idealismo trascendental* (1800). Los románticos remozando un antiguo tópico de los místicos y los pensadores orientales, transformaron el inconsciente en una sustancia, una categoría ontológica, una entidad autónoma y todopoderosa, en la que se alojaría una facultad alternativa al discurso conceptual, *la intuición*. Se trata, nada más, ni nada menos, que de una traducción filosófico laica de una categoría teológica; la de revelación, o en otros contextos míticos, la de iluminación. Hubo que esperar hasta el desarrollo de las psicologías del siglo XX para saber que lo inconsciente no es una sustancia como creyeron los románticos, sino el carácter no consciente de algunas funciones psíquicas. La cosificación del inconsciente deviene en el equívoco de sustituir la recíproca interdependencia entre inconsciente y conciencia, por la subordinación total de la segunda al primero, con el agravante de sobrevalorar “lo” inconsciente; la “verdad” vendría del inconsciente, la conciencia se reduciría a un mero dique que impediría su libre fluir. La conciencia actuaría como represora de la imaginación, la creatividad y la fantasía de los sueños.

Los románticos ignoraron el dato de que aún las imágenes más extrañas recurren necesaria e inevitablemente a elementos que están en la realidad, que se nutren de experiencias de la vigilia, y que además la selección y combinación de éstos dependen de las costumbres, las enseñanzas, los intereses culturales; en suma de la sociedad, la época, las prácticas sociales, la cultura; todo lo que constituye la vida consciente de los individuos y los grupos sociales de pertenencia. Los etnólogos, los antropólogos, han mostrado sobradamente que aún el contenido de los sueños varía según el tipo de civilización, y el grado de desarrollo cultural y civilizatorio. Blas Matamoros sostiene que:

No existe la fantasía en sí misma, sino una fantasía que se “lee” en algún tipo de lenguaje de las fantasías socialmente elaboradas e impuestas durante el proceso de inserción del sujeto biológico en el mundo social (Matamoros 1980).

Jamás fue la producción artística producto total, exclusivo, de “lo” inconsciente, ni del instinto, ni de la inspiración, o de la “intuición” tampoco del caos creador romántico, ni de la “voluntad” Schopenhaueriana, ni del *élans* vital bergsonianos, ni del automatismo surrealista. El artista indefectiblemente debe reelaborar –en la construcción primero virtual, y luego real de la obra – sus fantasías con recursos de la consciencia, porque las obras serán intersubjetivas, comunicables, para lo cual necesitaran romper el círculo de la subjetividad pura de la que emergen en primera instancia, para realizarse en la recepción; incluso las que se han resistido a ello, como las de las vanguardias primera y segundas del siglo XX. El esteta romántico y los herederos de esta tradición, opusieron, y oponen la imaginación al pensamiento racional y discursivo, y otorgan a la primera el atributo de la creación, en tanto que la razón sólo aportaría la pasividad del análisis. Basta con pensar en la “sublime” imaginación creadora de un Albert Einstein; en la dilatada historia de la creatividad científica, para poner en su lugar este prejuicio irracionalista de los románticos. La intuición forma parte psicológicamente de cualquier proceso racional. Es una ilusión mítica y mística, la de que la intuición es más concreta y sintética que la reflexión discursiva. Se trata de una pretensión a la que es lícito sospechar de elitismo, más precisamente, de aristocratismo gnoseológico-propio del contexto histórico restaurador en el que surge, ya que siempre se atribuye tal facultad a unos pocos elegidos: los genios, los *aristos* de la sensibilidad.

La intuición considerada a la luz de la psicología, no es otra cosa que la entrada brusca en la conciencia de un proceso de reflexión hasta entonces subconsciente (Lukács (1960):37).

En síntesis, y siguiendo a Hegel como mostraremos más adelante; consideramos que la intuición no es la antítesis, y mucho menos una alternativa superadora, sino simplemente el complemento del pensamiento discursivo, por lo tanto no puede por sí misma conformar jamás un criterio de verdad.

Consecuencias en el siglo XIX y XX de la estética schellingiana

La idea del arte como alternativa al conocimiento conceptual creada por el Romanticismo alemán, funda una tradición progresivamente hegemónica, ya para el siglo XX. La trascendencia de esta postulación, reside en que hay en ella una sólida “teoría del ser” no explicitada. Se trata de una imposición ontológica, no declarada, no asumida directamente, que de todos modos intenta legalizar la existencia de dos tipos de realidades: una fenomenología, a la que se accede vía sentidos y racionalidad, y otra de las esencias, que no se abre más que al “Arte” y eventualmente a la filosofía. En otros términos, esta tesis contiene además de una concepción sacralizadora del “Arte” así con mayúscula, una legitimación filosófica de la función cognitiva y ontológica del “Arte”.⁸ Las atribuciones conferidas al arte cierran un círculo de “fraternal complicidad” dice Schaeffer, entre estetas y artistas sosteniendo lo que para algunos conforma ya desde mediados del siglo XVIII una cuestión de nuevo culto una especie de Iglesia del Arte, o en términos de Jean Gimpel (1991), una

nueva religiosidad laica. Entendámoslo así: si los artistas y sus obras pretenden circular en estas vías de legitimación esto sólo es posible cuando ellas –las obras– son conformes a su/la esencia filosófica postulada. De aquí, precisamente, la necesidad de los artistas de programar sus obras como respuestas a la pregunta: ¿“Qué es el Arte”?, entendida como problema de legitimidad.⁹ Así se cierra el círculo: la búsqueda de la esencia es, de hecho, la búsqueda de una legitimidad filosófica-estética otorgada desde el campo institucional (Cfr. Schaeffer (1992): XVII).

Es a ésta tradición –que partiendo de los románticos alemanes de Jena, llega hasta el presente dominando el pensamiento estético occidental– a la que Jean -Marie Schaeffer denomina “teoría especulativa del Arte”, porque las formas diversas que reviste en el marco de la historia del pensamiento estético, son siempre deducidas de una metafísica general; genealógica como la de Nietzsche, existencialista como la de Heidegger, o apoyada en una dialéctica negativa como la de Adorno,¹⁰ la cual le suministra su legitimidad. Las definiciones del arte propuestas de este modo pretendidamente descriptivo, como las definiciones de una esencia, no tienen validez universal porque el arte no tiene esencias (en el sentido de una identidad sustancial). El arte; mejor refirámonos a las artes, después de los aportes de la etnología, de la antropología, de la historia, sabemos ya, no son más que lo que los hombres hacemos de ellas en tiempos y espacio diferentes. Las definiciones esencialistas de las estéticas especulativas de perspectivas euro-céntricas y elitistas, no son más que definiciones valorativas, no asumidas. Dicho de otro modo; estamos frente a discursos apodócticos que hacen pasar sus definiciones valorativas por definiciones analíticas. Adorno, es un heredero crítico, pero heredero al fin de esta tradición de casi doscientos años en la que como señala Schaeffer la “teoría especulativa del Arte” que tiene como núcleo a la intuición intelectual schellingiana, es la *doxa* de las reflexiones estéticas. Hegel se refirió críticamente a esta *doxa* como la “cantinela”, según la cual el arte revela “lo divino, los intereses más elevados del hombre, las verdades más fundamentales del Espíritu” (Hegel (1979):20). Algo más de cien años después Martín Heidegger reedita la *doxa* romántica al afirmar que:

(...) si lo que pasa en la obra es un hacer patente las artes, lo que son y como son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad. (...) En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente (...) la esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente” (Heidegger (1992):63).

En el siglo XX la intuición romántica schellingiana se ocultará detrás de las operaciones apofántico de la “verdad artística”; la “intuición se ha reeditado mediante metáforas como “descubrir”, “hacer visible”, “señalar a la realidad”, o en la idea de que el arte “descubre”, “hace visible” o “señala” la realidad de una forma especial. La interdependencia entre validez estética y verdad no se aclaran con las metáforas del “aparecer” y el “mostrarse”. Es claro que en la estética de Adorno, y en toda la teoría especulativa del arte, el potencial de verdad en las obras de arte es correlativo a una pretensión de verdad, concomitante con una pretensión de validez estética. El concepto apofántico de la verdad artística, no puede explicar que sea esa verdad. Este concepto se disuelve en algo imposible de atrapar al intentar acotarlo metafóricamente.

Pero lo que sí podemos es tratar de captar la interdependencia de pretensión de verdad y pretensión de validez estética, partiendo de la estructura del discurso estético: en el discurso estético se trata a la vez la cuestión de la armonía estética y la cuestión de la autenticidad de la “representación”. Los discursos estéticos son así la mediación entre una metafórica apofántica de la que partimos y las cuestiones de armonía estética (...) “De ahí que “verdad” sea algo que sólo metafóricamente se pueda adjudicar al arte”. (Wellmer (1993): 41).

Ni verdad ni veracidad pueden adjudicársele a la obra de arte –a no ser metafóricamente – si verdad y veracidad se entienden en el sentido de un concepto cotidiano de verdad pragmáticamente bien

diferenciado. El hecho de que verdad y veracidad —e incluso corrección en sentido normativo— se ensamblan metafóricamente en la obra de arte, sólo podemos explicarlo en virtud de que la obra de arte, como figura simbólica, con una pretensión de validez estética, es al mismo tiempo objeto de una experiencia en la que las tres dimensiones de verdad,¹¹ están establecidas de manera no metafórica.

Schelling y la *Fenomenología del Espíritu*

En 1803, a partir del traslado de Schelling a Wurzburgo aparecen explícitamente las diferencias entre éste y Hegel. Pero hasta los cursos de Hegel de 1805-1806 no se encontrarán sus textos libres de la terminología de Schelling. Hegel la emprende en principio contra discípulos y amigos de Schelling. Las fuentes para evaluar las controversias y discusiones son fundamentalmente las producciones de los últimos años de Jena. El inicio del trabajo mancomunado entre ambos está en *Sistema del idealismo trascendental* de Schelling (1800). Su siguiente trabajo *Exposición de mi sistema de filosofía* (1801) expresa la mayor proximidad entre ambos amigos (*cf.* Lukács (1970): 412-13).

Se inicia en Schelling en estas dos producciones una exacerbación del punto de vista estético, una búsqueda de fundamentación de la “intuición intelectual” en el acervo fáctico de la estética, el culto al genio del romanticismo, y en la incorporación de corrientes místicas reaccionarias, como la teosofía de Jacob Böhme. La apoteosis del romanticismo aparece en el diálogo *Bruno* o (Jena 1802) con características platonizante. Apenas llegado a Wurzburgo Schelling publica *Filosofía y religión* (1804) en el que manifiesta una ferviente regresión mística. En estas obras dice Lukács “aparecen ya con relativa claridad los gérmenes de su posterior filosofía reaccionaria” (1970): 415. La *Filosofía del Arte* (1802–1803) caracteriza el estadio intermedio de Schelling en su camino hacia el misticismo religioso.

Es muy fructífero observar que en todo pensador hay una íntima relación entre sus ideas sobre la historia, la economía, la sociedad y sus planteamientos filosóficos generales. Lukács comenta que en las *Lecciones sobre el método del estudio universitario*, transforma Schelling la armonía de necesidad y libertad en las “potencias” de lo real y lo ideal. Este cambio formal en Schelling se manifiesta en los hechos, en sus conceptos del Estado, y en lo ideal en la iglesia. En el mismo texto Schelling pone en evidencia su incapacidad ideológico-política de comprender los profundos alcances de la sociedad moderna, de modo tal que llega a comentar que:

(...) la llamada libertad civil no ha producido más que la más triste mezcla de la esclavitud con la libertad, pero no la existencia absoluta, ni, por tanto, libre, de una ni de la otra” (Schelling. *Werke* Vol. V.: 34, cit. en Lukács (1970): 417).

Hubo en Schelling claras tendencias reaccionarias, manifestadas en sus consideraciones sobre la ilustración y la Revolución Francesa. Según éste:

(...) el levantamiento del entendimiento vulgar a árbitro en cosas de la razón produce necesariamente la olocracia en el reino de la ciencias y con ella, antes o después la rebelión general de la plebe” (Schelling cit. en Lukács (1970): 417).

Juzgando críticamente la ilustración popular dice que:

(...) si hay algo que consiga poner un dique al torrente que cada vez mezcla más claramente lo alto con lo rastro desde que el pueblo ha empezado a escribir y cada plebeyo se considera autorizado a juzgar, ese algo en la filosofía, cuya divisa natural es: *odi profanus vulgus et arceo* (Schelling cit. en Lukács (1970): 418).

Hegel critica en sus cursos a la escuela de Schelling. En varias ocasiones pone en guardia a sus alumnos a quienes advierte que:

No puedo introducir a ustedes en la profundidad de esa filosofía, porque no tiene profundidad alguna, y lo que les digo a ustedes es que no se dejen impresionar ni crean que debajo de esas palabras rizadas y que pesan quintales tenga que haber necesariamente un sentido... En realidad, todo ese formalismo puede aprenderse en media hora. Por ejemplo, para dominarlo tiene usted que decir, no que una cosa es larga, sino que está en la longitud, y que esa longitud es el Magnetismo; en vez de que algo es ancho, digan ustedes que está en la anchura y que es la Electricidad; en vez de grueso, digan que está en la Tercera Dimensión; en vez de afilado, digan que es el polo de la Contradicción; por ejemplo: un pez, no es largo, sino que está bajo el Esquema del Magnetismo, etc. (Hegel, cit en Lukács (1970):419).

Hegel y la *Fenomenológica del espíritu*

*Lo conocido en términos generales,
precisamente por ser conocido,
no es reconocido (Hegel (1966): 23)*

*Lo que importa, pues,
en el estudio de la ciencia
es el asumir el esfuerzo del concepto (Hegel (1966): 30)*

Desde las primeras páginas del Prólogo a la *Fenomenología del Espíritu*, Hegel observa negativamente a los incapaces de comprender la diversidad de los sistemas filosóficos, que se manifiesta en el desarrollo progresivo de la verdad. Señala a aquellos que sólo ven en la diversidad, contradicción. Critica la conciencia de los que al observar las controversias entre los sistemas filosóficos, no saben mantenerse libres de su unilateralidad, y por lo tanto no ven en la figura de lo polémico y de lo aparentemente contradictorio, momentos mutuamente necesarios del desarrollo del pensamiento. Por el contrario, Hegel propone asumir el conocimiento como un proceso de autoconciencia en el cual "(...) la cosa no se reduce a un fin, sino que se halla en su desarrollo; ni el resultado es el todo real, sino que lo es en unión con su devenir"(1966: 8).

Otra preocupación de Hegel en el prólogo, refiere a que la única posibilidad de existencia de la verdad, esta dada por el concepto; reconociéndose, en este punto, enfrentado con el modo corriente en sus tiempos de representar la cosa. Dice al respecto:

En efecto, si lo verdadero sólo existe en aquello, o mejor dicho, como aquello que se llama unas veces *intuición*, u otras veces saber inmediato de lo absoluto, religión, el ser (...), ello equivale a exigir para la exposición de la filosofía más bien lo contrario a la forma del concepto. Se pretende que lo absoluto sea, no concebido, sino sentido e intuido (Hegel (1966):10).

Y continúa más adelante:

(...) lo bello, lo sagrado, lo eterno, la religión y el amor son el cebo que se ofrece para morder el anzuelo; la actitud y el progresivo despliegue de la riqueza de la sustancia no deben buscarse en el concepto, sino en el éxtasis, no en la fría necesidad progresiva de la cosa, sino en la llama del entusiasmo" (Hegel (1966): 10).

Aquí lo que se discute es la pretensión Schellingiana del conocimiento intuitivo de lo absoluto que intenta, en palabras de Hegel “(...) hacer pasar su absoluto por la noche en la que, como suele decirse, todos los gatos son pardos, es la ingenuidad del vacío en el conocimiento”(1966:15).¹²

La clave del conocimiento del absoluto como proceso contrario al conocimiento extático, la aclara Hegel al plantear que “lo verdadero, no se aprehende y se expresa como *sustancia*, sino también y en la misma medida como sujeto” (1966:15). Y concluye la crítica al “conocimiento extático” señalando que “se trata de saber, además, si esta intuición intelectual no recaer de nuevo en la simplicidad inerte y presenta la realidad misma de un modo irreal” (1966: 15).

El *en sí* de Schelling es para Hegel la universalidad abstracta sin *para sí*, o el auto movimiento de la forma en general. Al no diferenciar en rango la forma y la esencia se incursiona, para Hegel, es una equivocación creer que el conocimiento puede contentarse con el *en sí* o la esencia y prescindir de la forma, que el principio absoluto o la intuición absoluta hacen que resulte superfluo la ejecución de aquél o el desarrollo de ésta. Continuando esta idea dice Hegel que la forma es tan esencial para la esencia como ésta lo es para sí misma.¹³

El concepto de totalidad de Hegel es la idea fundamental que ilumina su diferencia con Schelling

(...) lo verdadero es el todo. Pero el todo es solamente la esencia que se completa mediante su desarrollo. De lo absoluto hay que decir que es esencialmente resultado, que sólo al final es lo que es en verdad, y en ello precisamente estriba su naturaleza, que es la de ser real, sujeto o devenir de sí mismo (Hegel (1966):16).¹⁴

Para Hegel el “santo horror” –de los que consideran su propuesta una renuncia al conocimiento– es fruto del desconocimiento de la naturaleza de las mediaciones y del conocimiento absoluto mismo. La mediación hegeliana es “la igualdad consigo misma en nacimiento o la reflexión en sí misma” (1966: 17).¹⁵ En Hegel al excluirse la reflexión de lo verdadero, se desconoce la razón. La reflexión, contraria al conocimiento extático, es un momento positivo de lo absoluto. “Es ella la que hace de lo verdadero un resultado, a la vez que supera esta contraposición entre lo verdadero y su devenir” (1966:17).¹⁶ La verdadera ciencia es para Hegel “El espíritu que se sabe desarrollado”. La verdadera ciencia es “el espíritu que se construye en su propio elemento” (1966: 19).¹⁷

La *Fenomenología del Espíritu* es la explicación del devenir de la ciencia en general. Claramente dice Hegel que:

(...) El saber en su comienzo o el *espíritu* inmediato, es lo carente de espíritu, la *conciencia sensible*. Para convertirse en auténtico saber o engendrar el elemento de la ciencia, que en su mismo concepto puro, tiene que seguir un largo y trabajoso camino. Este devenir (...) nada tendrá que ver, desde luego, con el entusiasmo que arranca inmediatamente del saber absoluto como un pistoletazo (1966: 21).¹⁸

En las *Lecciones de Estética* publicada póstumamente por los discípulos de Hegel (1832-1838).¹⁹ éste destaca la superioridad de lo bello artístico frente a lo bello natural, por ser el primero producto del espíritu. El espíritu en Hegel es superior a la naturaleza y tal superioridad se prolonga, se encarna en sus productos; entre ellos el arte. Lo bello artístico adquiere su superioridad y la verdad de su participación en el espíritu. “(...) lo que existe no existe sino en la medida en que es, y sólo posee lo que posee merced a lo superior” (Hegel (1977): 9).²⁰ El mismo rango secundario respecto al espíritu y la filosofía, le otorga Hegel a lo que denomina “Filosofía del arte”; para él esta disciplina “forma un eslabón necesario en el conjunto de la filosofía”(1977: 13); sólo la filosofía en su conjunto accede al conocimiento del universo como totalidad orgánica. “El concepto de lo bello y del arte, -dice Hegel-

para nosotros, es un supuesto desprendido del sistema de la filosofía”²¹ y para concluir esta idea señala que

El arte es una forma *particular* en la cual se manifiesta el espíritu porque él puede, para realizarse, revestir otras formas (...) la filosofía por ser una totalidad tiene como tal un comienzo en todas partes (Hegel (1977): 15).

Hegel enfrentó las objeciones contra su filosofía del arte, apuntando a aquellos que señalaban la existencia de diferencias radicales entre el pensamiento que procede de una manera lógica, científica, filosófica, frente a lo bello y el arte que respondiendo a otra naturaleza escaparían al dominio de la filosofía. Para la escuela de Schelling el arte se movía en la esfera de los sentimientos y de la intuición la que estaría, por otra parte, bajo la dependencia de la imaginación y dirigiéndose a otro orden de pensamientos diferentes del pensar filosófico. Hegel respondió a estas objeciones, señalando en primer lugar, la facultad del espíritu de poder considerarse a sí mismo y a sus productos, cualesquieraue:

(...) que sea la apariencia de libertad y hasta la arbitrariedad con que éstos puedan presentarse; si el espíritu es verdaderamente inmanente, se comporta de acuerdo con su esencia y su naturaleza. Ahora bien, el arte y sus obras, en tanto que surgidos del espíritu y por él engendrados, ellos mismos son de naturaleza espiritual (...) el espíritu se vuelve a hallar a sí mismo en los productos del arte (Hegel (1977): 25).²²

Para Hegel la obra de arte es parte del espíritu que se aliena así mismo; es parte del pensamiento conceptual. El espíritu al someter a la obra al examen filosófico no hace más que satisfacer una necesidad de auto conciencia, y es por esto queue:

El arte (...) lejos de ser la forma más elevada del espíritu sólo recibe su verdadera consagración en la ciencia (Hegel (1977): 26).

Hegel establece claras distancias jerárquicas entre arte y ciencia. El carácter de manifestación sensible del arte le otorga un grado menor de espiritualidad. La idea posee para Hegel una existencia más profunda:ue:

(...) en la jerarquía de los medios que convienen para expresar lo absoluto, la religión y la cultura surgidos de la razón ocupan el más alto lugar, muy superior al del arte (Hegel (1977): 34).²³

Pese al *Pathos* romántico que le circundó, en Hegel lo razonable y lo clásico es el fondo, lo romántico en su obra es sólo la forma expresiva. Su pensamiento siempre se movió por y entre razones rigurosamente deducidas. Vaya como ejemplo un acontecimiento de su vida. Frente a la derrota prusiana el 14 de Octubre de 1806 en Jena a manos de los ejércitos napoleónicos, tuvo Hegel que abandonar la ciudad desplazándose al norte;²⁴ ésta situación adversa no le impidió seguir contemplado lo sucedido bajo el ángulo racional de su filosofía de la historia.

De todos modos la filosofía de Hegel está ligada a la de Schelling como ésta última a la de Fichte. Los tres partes del enfrentamiento con Kant y su incognoscible *cosa en sí*. Los tres atacaron a Kant en su pretensión de imposibilidad de conocimiento de lo absoluto; la diferencia estuvo en el camino que cada uno propuso como acceso al conocimiento del absoluto. En Fichte la vía seguirá enmarcándose en el idealismo subjetivo de cuño kantiano y el órgano será el yo absoluto. La disputa fundamental se establecerá entre Schelling y Hegel. El primero optará por la vía regia de la *intuición* y el órgano será primero el Arte y luego la religión. Hegel no sólo insistirá en su crítica al agnosticismo kantiano sino

que persistirá en su vocación iluminista al buscar en la razón, en la filosofía o como dice más frecuentemente, en *la ciencia* el órgano último y fundamental del conocimiento.

Respecto a la crítica kantiana, Hegel se pronuncia rotundamente señalando En *la Fenomenológica del Espíritu* que “lo que se llama temor a errar se da a conocer más bien como temor a la verdad” (1966: 52). Unas líneas más arriba Hegel aclara en qué consiste éste “temor a la verdad”

No obstante, si el temor a equivocarse infunde desconfianza hacia la ciencia, la cual se entrega a su tarea sin semejantes reparos y conoce realmente, no se ve por qué, no ha de sentirse a la inversa, desconfianza hacia esta desconfianza y abrigar la preocupación de que este temor a errar sea ya el error mismo” (Hegel (1966): 5).

La crítica trascendental kantiana había “salvado” a la ciencia de la ingenuidad dogmática exigiéndole el abandono a la pretensión del conocimiento de las determinaciones de las cosas mismas; dejando como único campo de conocimiento posible, el fenoménico (el mundo de las apariencias ínter subjetivas). Pero para Hegel, esto significa, ni más ni menos, que Kant introduce una inadmisibles como subrepticia participación entre un verdadero absoluto y otro verdadero fenoménico, poniendo en una ribera a las *cosas en sí* y de la otra margen del río del agnosticismo al mundo fenoménico. “Como si pudiera haber *otro lado* que no esté en el mundo mismo en el que también estamos los sujetos” (Samaja1987: 68).

Para Hegel el error de Kant consiste en poner fuera del mundo al sujeto que conoce, a la conciencia. La consecuencia de este error tiene la trascendencia de haber convertido al conocimiento en un tercero en discordia entre el sujeto y el objeto. De este modo, el conocimiento en vez de constituirse en mediación entre sujeto y objeto se transforma en barrera absoluta.

La concepción dialéctica busca restituir la confianza en el saber de las prácticas directas, pero lejos ya de cualquier regreso al dogmatismo ingenuo precrítico.²⁵ La solución hegeliana se expresa como la demostración, en la experiencia misma, de que la ideal de la razón –la unidad de realidad y pensamientos, es una labor histórico– práctica que depende de la realización de una comunidad humana en donde se reconcilien las internas de los particulares con los de la comunidad, es decir, la realización del universal concreto (Samaja 1987: 70).

Las diferencias entre Schelling y Hegel fueron mucho más allá de lo puramente filosófico fueron ideológicas y políticas.²⁶ Frente al aristocratismo ontológico- epistemológico de Schelling,²⁷ Hegel propone que: “El tabique divisorio entre la terminología filosófica y la de la conciencia común, tiene aun que perforarse” (cit en Lukács (1970); 422). Hegel realiza este programa en la *Fenomenología*:

(...) el individuo tiene derecho a exigir que la ciencia le alargue al menos la escalera para subir a ese punto de vista y que se la muestre a sí mismo. Su derecho se funda en su independencia absoluta, sabida en todas las formas de su saber, pues en cada cual, lo reconozca o no, la ciencia y cualquiera que sea el contenido, esa independencia es la forma absoluta, es decir, la certeza inmediata de sí mismo; y ser incondicionado, si es que se prefiera esta expresión (Hegel cit. en Luckás (1970):42).

Para la dialéctica hegeliana, la comunidad humana –que realiza lo universal concreto– se construye pasando por la auto enajenación y el desgarramiento social, pero es ese mismo proceso de enajenación el que crea las condiciones de su superación que para Hegel, está ya presente en la Revolución Francesa²⁸. La revolución es el advenimiento de la comunidad universal y absoluta en la cual los individuos,²⁹ se reconocen como libres e independientes para edificar el universal concreto, la común universalidad o como dice Juan Samaja, para Hegel la Revolución Francesa significa el acceso de

todos los ciudadanos a la política y el reconocimiento inicial, a este nivel, de la libertad de todos (1987: 71). En Hegel se realiza el discurso racionalista más consecuente, frente al irracionalismo restaurador, enemigo del republicanismo y las luces.

El interrogante para el que todavía no tenemos respuesta –porque se trata de una tarea que excede nuestras posibilidades actuales– es: cuáles y cuántas, han sido las consecuencias para la estética y el arte, al haber sido acunada y educada por el irracionalismo romántico de Jena.

Notas:

[1] Kant distinguió entre imaginación reproductiva y productiva. Novalis sólo se ocupó de la imaginación productiva asimilándola a la fantasía, a la que le atribuyó la capacidad de producir al margen de toda motivación externa. Kant distinguió entre la imaginación productiva empírica que integra lo diverso de nuestras intuiciones en imágenes y la imaginación productiva a priori pura, que se identifica con la facultad del esquematismo, por la cual las intuiciones se subordinan al concepto. Kant sólo definió imprecisamente este esquematismo gracias al cual la sensibilidad concuerda con el entendimiento: ni concepto ni imagen, es “la interpretación de un procedimiento general de la imaginación gracias al cual ella suministra una imagen a un concepto” (cit. en Schaeffer (1992):114). Pero Kant sostiene –salvo, según Schaeffer, en un pasaje ambiguo de la *Crítica de facultad de juzgar* (1992): 48– que la imaginación productiva no es capaz de producir una representación sensible que nunca antes hubiera sido; desde nuestra facultad sensible se puede siempre señalar la materia que remite a ella” (cit. en Heidegger (1981):189). Contrariamente a Kant; en Novalis y en general en los románticos, la imaginación productiva lo es desde el punto de vista ontológico; la imaginación productiva, realiza la autonomía, la infinitud del sujeto y en donde toda exterioridad es abolida. El sujeto, a través de la imaginación, informa el mundo exterior. El objeto no dependería ya de estímulos externos, sensible experimentados, sino que se convertiría en el producto autónomo de la imaginación productiva. Para la ontología romántica lo que es, lo es en virtud de la imaginación creadora.

[2] La cita de Hegel en Burger (1996):34, continua señalando que “la tarea de superar la escisión queda así atribuida a la filosofía: superar las posiciones solidificadas es el único interés de la razón”.

[3] La cita de Burger continua así: “Los peligros resultantes de esto afectan ante todo a la definición del arte, al que se atribuye una función que ya no puede cumplir en una sociedad moderna dominada por la escisión. No se necesita compartir el discurso hegeliano que califica el arte como ‘juego de entretenimiento’, para aceptar la solidez de su crítica indirecta a la concepción de Schelling” (1996:34).

[4] No nos referimos sólo a Benjamín, sino fundamente al Eric Hobsbawm de *A la zaga* (1998) y al capítulo VI “Las artes, 1914-1991” de su monumental *Historia del siglo XX* (1995). El empecinamiento de los artistas de la obra “única”, produjo una sucesión de “vanguardias” pictóricas estériles que en la opinión de Hobsbawm (al menos en sus intenciones programáticas) estaban condenadas de antemano al fracaso. Esta tesis tiene también su expresión en Peter Burger, *Teoría de las vanguardias* y en su *Crítica de la estética idealista*. También en Alex Callinicos en *Contra el postmodernismo. Una crítica marxista* (1993).

[5] Esta mezcla de reacción ideológica y vanguardismo formal es un legado suyo que se va a repetir a lo largo de la historia del arte, por ejemplo en alguna de las expresiones apologéticas irracionalistas artístico-literarias del nazismo y el fascismo, baste como ejemplo la poesía bélica de Marinetti o los ensueños metafísicos (no por ello menos bellos) de De Chirico.

[6] Luego de estudiar a Fichte entre 1795 y 1796 en 1797, Novalis arriba a la conclusión de que la auto comprensión del ser sólo puede darse en la comprensión poética. Este postulado romántico significa ni más ni menos que una total incompatibilidad con la filosofía kantiana e incluso con su maestro Fichte. La idea presentada por Novalis de una oposición entre la vida y la filosofía, no es de su creación, se encuentra ya en Jacobi y más originalmente, en la tradición pietista alemana. El verdadero aporte de Novalis consistió en buscar el lugar de la reunificación entre vida y filosofía. Para él la vida está más allá de la discursividad filosófica, por el contrario, la poesía puede expresarla. Se trata en términos mitológicos-teológicos de la utopía literaria de Enrique de Ofterdinger. El mismo camino transita Schlegel, en su teoría de la novela y es también el transitado por Hegel en Nuremberg, al proponer una religión de la belleza.

[7] Esta perspectiva crítica esta trazada por Mondolfo en *Ensayo crítico sobre filosofías alemanas* (1946); en Georg Lukács (*El asalto a la razón* (1953, 1959)), en Schaeffer (1992).

[8] Heidegger, por ejemplo, limitará su concepción de la poesía a lo que llama “el poema válido”, es decir, el poema que se presta a una traducción filosófica. De allí el privilegio que otorga a Hölderlin, poeta filósofo por excelencia. Adorno pese a su hostilidad hacia Heidegger, coincide en este punto, puesto que sostiene que la filosofía y el arte converge en su contenido de verdad.

[9] Los ejemplos paradigmáticos son para Schaeffer el minimalismo y el conceptualismo.

[10] Adorno, pese a su hostilidad hacia Heidegger coincide con éste al sentenciar que la filosofía y el arte convergen en su contenido de verdad. Como sabemos Heidegger limita su concepción de la poesía a lo que llama “el poema válido”, es decir, el poema que se presta a una traducción filosófica: de allí el privilegio que concede a Hölderlin poeta filósofo por excelencia.

[11] La de su verdad, la de su veracidad y la de su correspondencia desde el punto de vista práctico-moral (Wellmer (1993): 41).

[12] En el mismo sentido se refiere a “Lo bello, lo sagrado y lo eterno, que tantos estragos causan en nuestra época” (1966: 37).

[13] “No se la puede concebir y expresar simplemente como esencia, es decir, como sustancia inmediata o como la pura auto intuición de lo divino, sino también y en la misma medida en cuanto *forma* y en toda la riqueza de la forma desarrollada; es así y solamente así como se la concibe y expresa en cuando algo real” (1966: 16).

[14] Y continúa: “Aunque parezca contradictorio el afirmar que lo absoluto debe concebirse esencialmente como resultado basta pararse a reflexionar un poco para destacar esta apariencia de contradicción. El comienzo, el principio o lo absoluto, tal como se lo enuncia primeramente y de un modo inmediato, es solamente lo universal. Del mismo modo que cuando digo: todos los animales, no puedo pretender que este enunciado sea la zoología, resulta fácil comprender que los términos de lo divino, lo absoluto, lo eterno, etc., no expresan lo que en ellos se contienen y qué palabras como éstas sólo expresan realmente intuición como la inmediata. Lo que es algo más que una palabra así y marca aunque sólo sea el tránsito hacia una proposición contiene ya un *devenir otro* que necesita ser reabsorbido, es ya una mediación, pero es precisamente ésta, la que inspira un santo horror, como si se renunciara al conocimiento absoluto por el hecho de ver en ella algo que no es absoluto ni es en lo absoluto” (Hegel (1966):16).

[15] “El momento del yo que es para sí, la pura negatividad o, reducida a su abstracción pura, *el simple devenir*. El yo o el devenir en general, este mediar, es cabalmente, por su misma simplicidad, la inmediatez que deviene y lo inmediato mismo” (Hegel (1966): 17).

[16] “Si es cierto que el embrión es *en sí* un ser humano, no lo es, sin embargo, para sí; para sí el humano sólo lo es en cuanto razón cultivada que se ha hecho así misma lo que es *en sí* (Hegel (1966): 17).

[17] “El puro conocerse a sí mismo en el absoluto ser otro, este éter en *cuanto tal*, es el fundamento y la base de la ciencia o el *saber en general*” (1966: 19). “La sustancia es en ella misma sujeto, todo contenido es su propia reflexión en sí (...) la igualdad consigo misma en la abstracción pura, y ésta es el pensamiento (...) el ser es pensamiento” (1966: 36-37).

[18] “(...) el ser allí del espíritu, en cuanto lo primero, no es otra cosa que lo inmediato o el comienzo, pero el comienzo no es aún su retorno a sí mismo. El elemento del ser allí inmediato es, por tanto, la determinabilidad por la que esta parte de la ciencia se distingue de las otras” (Hegel (1966): 25). “El dogmatismo, como modo de pensar en el saber y en el estudio de la filosofía, no es otra cosa que el creer que lo verdadero consiste en una proposición que es un resultado fijo o que es sabida de un modo inmediato” (1966: 28).

[19] Fruto de varios cursos sobre Estética; dos de ellos en Heidelberg en 1817 y 1819; y cuatro en Berlín en 1820, 1823, 1826 y 1828 / 29.

[20] Y continúa “Únicamente lo espiritual es verdadero. Lo que existe no existe sino en tanto en espiritualidad. Lo bello natural es, pues, un reflejo del espíritu. Sólo es bello en tanto participa del espíritu. Debe ser concebido como un modo incompleto del espíritu, como un modo contenido él mismo en el espíritu, como un modo carente de independiente y subordinado al espíritu” (Hegel (1966): 9).

[21] Y continúa. “Mas (...) todavía estamos lejos de tener frente de nosotros el concepto científico de lo bello” (Hegel (1977): 14).

[22] Y continúa. “Y en tanto que una obra de arte, en lugar de expresar pensamiento y conceptos, representa el desarrollo del concepto a partir de sí mismo, una alienación hacia fuera, el espíritu posee el poder no sólo de aprehenderse a sí mismo en la forma que le es propia y que es la del pensamiento, sino también de reconocerse como tal en su alineación en la forma del sentimiento y la sensibilidad, en definitiva, de aprehenderse en ese otro yo, y lo hace al transformar esta forma alienada en pensamiento y conduciéndolo de este modo a sí mismo. Al comportarse así respecto del otro que difiere de sí mismo, el espíritu, lejos de tornarse infiel si lo que es en realidad es, lejos de borrarse y olvidarse o mostrarse incapaz de acoger aquello que se diferencia de él, aprehende lo opuesto y a él mismo y su opuesto. En efecto, el concepto es lo universal que subsiste en sus manifestaciones particulares, que se supera a sí mismo y a lo otro sí mismo, y así posee el poder y la actividad necesarias para suprimir la alienación que se ha impuesto” (Hegel (1977): 14).

[23] “La obra de arte es, pues, incapaz de satisfacer nuestra última necesidad de Absoluto. En el presente ya no se venera una obra de arte, y nuestra actitud respecto de las creaciones del arte es mucho más fría y reflexiva” (Hegel (1977): 34).

[24] Hegel abandona su cátedra buscando un lugar tranquilo e ingresa como redactor en un periódico de Bamberg (cfr. Granell en Hegel (1969):25).

[25] Recordemos que Hegel rescató el esfuerzo fichteano por completar el mecanismo de la deducción kantiana que había quedado inconcluso.

[26] La reacción de Schelling frente a la filosofía de la ilustración y su negativa consideración de la reflexión en el conocimiento de lo absoluto son las dos caras de la misma moneda. Lo mismo podemos observar respecto a la sociedad y la historia y la conceptualización filosófica por otras. “Mientras que el pensamiento de Hegel, en paralelo con la progresiva aclaración de la estructura de su específica forma de dialéctica, se va haciendo cada vez más histórico; al aferrarse a la inmediatez de la intuición intelectual produce en Schelling cada vez más agudamente, una concepción de conjunto totalmente antihistórica” (cfr. Lukács (1963):428).

[27] “Mientras que para Schelling el acceso a la verdadera filosofía no está abierta más que para los ‘elegidos’, y estos se encuentran de golpe en el centro de del conocimiento de lo absoluto mediante el acto de la ‘intuición intelectual’, para Hegel lo absoluto mismo –es decir, objetivamente– es un proceso y su resultado y, además, la conquista de la razón humana subjetiva del punto de vista desde el cual lo absoluto puede ser conocido adecuadamente, es también un proceso y su resultado”. (Lukács, (1963): 433).

[28] Dice Lukács al respecto: “El apasionamiento de Hegel en la cuestión de la ‘intuición intelectual’ descansa, pues, por una parte, en su decisión de mantener el carácter científico de la filosofía libre de toda niebla irracionalista, de toda oscura vanidad; pero tiene, por otra parte, también raíces políticas. La sociedad moderna, tal como Hegel la concibe, tal como ha surgido de la Revolución Francesa, es para él la encarnación del espíritu del mundo, y no sólo objetivamente, en sí, sino también subjetivamente, para sí. O sea: este llegar a sí, del espíritu en el Estado moderno y en la sociedad moderna tiene que ser, según Hegel, verdadero no sólo objetivamente, tiene que ser accesible a cada individuo también como conocimiento” (Lukács (1963): 422).

[29] “Hay que observar brevemente que la Filosofía, como ciencia de la razón, es por naturaleza para todos precisamente por el modo general de su ser. No todos llegan a ella, pero no es ésta la cuestión pues tampoco todos los hombres llegan a príncipes. El escándalo de que unos hombres estén por encima de otros, ocurre sólo cuando se afirma que ello se debe a que son diversos por naturaleza seres de especies diversas” (Hegel, cit. en Lukács (1970):422).

Referencias bibliográficas:

ADORNO, Theodor W.

(1983) *Teoría estética*, (traduc. de Fernando Riaza), Barcelona: Orbis

ADORNO, Theodor & M. HORKHEIMER

(1987) *Dialéctica del iluminismo*, (traduc. de H. A. Murena), Bs.As.: Sudamericana

BÜRGER Peter

(1996) *Crítica de la estética idealista*, Madrid: Visor

(1997) *Teoría de las vanguardias*, Barcelona: Península

GAMBRA, Rafael

1961 *Historia de la Filosofía*, Madrid: Rialp, 1989

GIMPEL, Jean

(1991) *Contra el arte y los artistas, o el nacimiento de una religión*, Barcelona: Gedisa

GRIMBERG, Carl

(1986) *Historia Universal*, México: Daimon, t.2

HEGEL, G. W. F.

(1966) *Fenomenológica del espíritu*, (trad. Wenceslao Roces), México: FCE

(1969) *De lo bello y sus formas*, (trad. Manuel Granell), Madrid: Espasa-Calpe

(1977) *Lecciones de estética* (trad. Alfredo Llanos), Buenos Aires: La Pleyade

HEIDEGGER, Martin

(1981) *Kant y el problema de la metafísica*, México: FCE

(1992) "El origen de la obra de arte", en *Arte y Poesía*, México: FC

HOBSBAWM, Eric

(1995) *Historia del siglo XX 1914-1991*, Barcelona: Crítica

(1998) *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona: Crítica

HUYGHE, René

(1984) *Conversaciones sobre Arte respuestas a Simón Monneret*, Buenos Aires: Emece

KANT, Emmanuel

(1991) *Crítica de la facultad de juzgar*, (trad. Pablo Oyarzún), Caracas: Monte Ávila

LUKÁCS, Georg

(1960) *La crisis de la filosofía burguesa*, Buenos Aires: La Pleyade

(1970) *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, Barcelona: Grijalbo

(1982) *Estética: la peculiaridad de lo estético*, Barcelona: Editorial, t.I-IV

MATAMOROS, Blas

1980 *Saber y Literatura, para una epistemología de la crítica literaria*, Madrid: Ediciones de la Torre

MONDOLFO, Rodolfo

1946 *Ensayo crítico sobre filosofías alemanas*, Buenos Aires: Iman

REALE, Giovanni y Dario ANTISER

(1992) *Historia del pensamiento filosófico y científí. Del Humanismo a Kant*, Barcelona: Herder, t.II

SCHAEFFER, Jean-Marie

(1992) *El arte de la edad moderna*, Caracas: Monte Avil

(1995) *Arte y Poesía*, México: FCE

SAMAJA, Juan

1987 *Introducción a la epistemología dialéctica*, Buenos Aires: El lugar

WELLMER, Albrech

(1993) *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid: Visor