

SOBRE LA MUERTE DEL ARTE EN LAS *LECCIONES DE ESTÉTICA* DE HEGEL

JUAN SEBASTIÁN BALLÉN RODRÍGUEZ*

RESUMEN

Este ensayo se propone explorar la problemática de la muerte del arte, planteamiento que desarrollará Hegel indistintamente en su obra *Lecciones de estética*, alrededor de tres tópicos: el recuerdo, la individualidad y la prosa poética. Estos tres escenarios corresponden al estudio de las formas clásica, romántica y moderna; periodización que determina el filósofo para mostrar el movimiento de la forma artística con respecto a las manifestaciones espirituales patentes en la literatura y la sociedad del s. XVIII europeo.

Palabras clave: muerte del arte, recuerdo, individualidad, poesía, prosa

ON THE DEATH OF ART IN HEGEL'S *LECTURES ON AESTHETICS*

JUAN SEBASTIÁN BALLÉN RODRÍGUEZ

ABSTRACT

This essay discusses problems on the death of art Hegel interchangeably held in his *Lectures on Aesthetics*, around three main topics: reminiscence, individuality, and poetic prose. These three stages correspond to the study of classical, romantic and modern forms of art, a periodization determined by the philosopher in order to show the artistic movement present in spiritual manifestations in European literature and society of Eighteenth century.

Key words: death of art, souvenir, individuality, poetry, prose

Los animales viven en paz consigo mismos y con las cosas que les rodean, pero la naturaleza espiritual del hombre da lugar a la dualidad y al desgarramiento en cuya contradicción se debate. Pues el hombre no puede detenerse en lo interno como tal, en el puro pensar, en el mundo de las leyes y de su universalidad, sino que también precisa del ser-ahí sensible, del sentimiento, del corazón, del ánimo, etc.

Hegel, *Lecciones sobre estética*

El paciente:

*-Doctor, un desaliento de la vida
Que en lo íntimo de mí se arraiga y nace,
El mal del siglo...el mismo mal de Werther:
De Rolla, de Manfredo y de Leopardi.
Un cansancio de todo, un absoluto
Desprecio por lo humano...un incesante
Renegar de lo vil de la existencia
Digno de mi maestro Schopenhauer;
Un malestar profundo que se aumenta
Con todas las torturas del análisis...*

El médico:

*-Eso es cuestión de régimen: camine
De mañanita; duerma largo, báñese;
Beba bien; coma bien; cuídese mucho,
¡Lo que usted tiene es hambre!...*

José Asunción Silva, *El mal del siglo*

*¿...y para qué poetas en tiempos de miseria?
Hölderlin, *Hyperion**

Introducción

LA RESPUESTA DEL MÉDICO AL PACIENTE, un angustiado hombre de letras, es nuestro telón de fondo para escenificar el tan discutido tema del fin de la obra de arte en el mundo moderno, tesis pronosticada por Hegel en sus *Lecciones sobre estética* (Hegel, 2007). La disyuntiva entre las querencias y padecimientos que acaecen en el artista y las condiciones materiales de existencia demandadas por el mundo moderno que, bajo el modelo de la sociedad burguesa, se erigen sobre la base de los intereses comerciales y de subsistencia, produciendo con ello la pérdida del valor estético de las cosas. Como lo sostiene Gutiérrez Girardot en su ensayo sobre la situación del arte en el contexto de la modernidad, para Hegel:

En esta sociedad de ciudadanos, de personas privadas, en la que dominan el egoísmo como principio general, las dependencias recíprocas, el interés propio y el principio de utilidad en este ‘estado mundial de la prosa’, el arte ya no puede expresar el máximo menester del espíritu. (Gutiérrez, 1987: 29).

La aparente incomprensión del doctor sobre el síntoma que realmente sufre el paciente es, justamente, el mal del siglo, tal como lo declara Silva en su poema. Ahora bien, en las *Lecciones de estética*, Hegel muestra en diversos escenarios que el arte ha capitulado a una historia específica del espíritu absoluto. Pretendemos en este ensayo proponer tres posibles vías que anticipan dicha muerte. En la primera, hacemos una breve revista de la situación del arte en relación con la religión y la filosofía. Sostenemos en ese apartado que, dentro del conjunto de actividades que comprende el espíritu absoluto, una forma específica del arte, como la clásica¹, se muestra superior con respecto a una presente, en la que sólo es posible hincarse de rodillas y admirar. En este sentido, el fin del arte se formula bajo el aspecto de la nostalgia ante la pérdida de la unidad representada por el ideal o el arquetipo que constituye la figura o canon de la forma artística en el mundo griego. Diremos, entonces, que uno de los aspectos patentes para pensar la muerte del arte en las *Lecciones de Estética* tiene que ver con la idea del recuerdo y de la memoria. La segunda vía tiene que ver con una de las formas que adquiere históricamente el arte. Nos referimos a la forma romántica que, a juicio de Hegel, es la afirmación de la subjetividad

¹ Cuyo modelo por excelencia es el mundo griego.

sufriente, la cual vive atravesada por un estado de desgarramiento subjetivo. Esta reacción del sentimiento del individuo hace abstracción de lo bello del objeto en el arte y disuelve la unidad entre las binas: forma y contenido, particular y universal, etc. El arte romántico traslada el culto al objeto bello (nostalgia de la forma clásica) hacia la exaltación del ánimo y de la interioridad que domina en la expresión subjetiva. En este sentido, el fin del arte responde a la afirmación de la individualidad, que se materializa en el sentimiento religioso de infinitud característico del artista romántico.

Finalmente, la tercera vía toma en consideración la distinción entre poesía y prosa. Esta distinción permite pensar el lugar privilegiado de la prosa del mundo como narración, por excelencia, de la vida en la modernidad. No sostenemos aquí la idea de que la prosa del mundo decreta el acta de defunción de la poesía (que es una de las expresiones literarias más excelsas que permite afirmar la integridad del espíritu absoluto) sino, más bien, que la supervivencia del valor estético del arte se enriquece en una concepción integral entre prosa y poesía, que adquiere relevancia en el contexto de la desvalorización espiritual del arte, producto de la mecanización y la uniformización de la sociedad burguesa. Para ello, es oportuno traer a colación ciertos apuntes de la producción estética del poeta francés Charles Baudelaire.

1. El fin del arte bajo el aspecto de la nostalgia del pasado

LOS TRES REINOS DEL ESPÍRITU ABSOLUTO—arte, religión y filosofía— se proponen, cada uno desde su diferencia, traer a la conciencia su objeto que es el absoluto (cf. Hegel, 2007: 78). Cabe aclarar que el objeto llega a la conciencia de manera absoluta cuando el espíritu actúa vitalmente y no de manera abstracta. Esta verdad del espíritu se muestra bajo el aspecto del recuerdo, que mantiene en “(...) el espíritu finito la esencia de todas las cosas; lo finito que se capta en su esencialidad y, por tanto, ello mismo esencial y absoluto.” (Hegel, 2007: 78) La primera forma en la que adviene este saber del recuerdo es en la intuición sensible que proporciona la experiencia cognitiva del arte. Esta forma alcanza su verdad cuando lo sensible particular conecta con un significado profundo que lo universaliza. La unión de lo sensible y lo universal configura la apariencia individual, “(...) que es la esencia de lo bello y de su producción por el arte.” (Hegel, 2007: 78). El referente histórico que confirma esta misma unidad es la consideración que plantea Hegel y, en general, el movimiento romántico del s. XVIII a propósito de la relevancia

histórica y cultural del arte griego. A diferencia de la relación del arte con la religión, en el mundo griego, el arte no se encuentra en una posición auxiliar o útil para una representación específica, sino que es ella misma la unión entre lo sensible y el significado universal. La vuelta al mundo griego salva el sentido absoluto del arte con relación a la conciencia:

(...) entre los griegos el arte era la forma suprema en el que el pueblo se representaba a los dioses y se hacía conciencia de esta verdad. Por eso para los griegos los poetas y artistas se convirtieron en los creadores de sus dioses, es decir, que los artistas le dieron a la nación la representación determinada del obrar, del vivir, de la eficiencia de lo divino, por tanto el contenido de la religión (Hegel, 2007: 78).

En otro lugar (cf. Hegel, 2007: 322), el filósofo alemán sostiene que, la honra que merece el pueblo griego consiste en no haber distanciado radicalmente el sujeto singular de la totalidad, pues:

(...) en la vida ética griega el individuo era ciertamente autónomo y libre en sí, sin no obstante desligarse de los intereses universales dados del Estado efectivamente real y de una inmanencia afirmativa de la libertad espiritual en el presente temporal (Hegel, 2007: 322).

Sin embargo, la experiencia del espíritu absoluto lograda en la producción objetiva del arte en el mundo griego, no es de forma plena la apropiación de su conciencia; conquistas espirituales que se alcanzarán en la religión y, posteriormente, en la filosofía. La impresión más próxima que podemos tener de la grandeza espiritual del arte griego es un recuerdo. Recuerdo que se radicaliza en la conciencia del presente del arte; que es una conciencia trágica pues su mensaje ya no compromete ni a la verdad ni a la existencia humana general:

Pero así como el arte tiene su antes en la naturaleza y en los ámbitos finitos de la vida, asimismo tiene también su después, esto es, un círculo que a su vez excede a su modo de comprensión de lo absoluto. Pues el arte todavía tiene en sí mismo un límite y pasa por tanto a formas superiores a la conciencia. Esta limitación determina también, pues, el lugar que ahora solemos asignarle en nuestra vida actual. El arte ha dejado de valer como el modo supremo en que la verdad se procura la existencia (Hegel, 2007: 79).

Todo indica que el significado espiritual del arte (verdad y ser) comienza y termina en una temporalidad específica: el pasado². En la actualidad vivida por Hegel ha perdido su posición privilegiada. Sólo nos queda hincarnos de rodillas ante el ideal de la forma del arte clásico. La satisfacción del espíritu que se lograba plenamente en la forma del arte clásico, ya no se dirige al objeto sino al punto de vista que se ofrece a la inteligencia figurativa. El arte es ahora un asunto del pasado porque el ojo que lo aprecia en la actualidad ya no asume una comprensión histórica y objetiva de su origen, si no es en relación con el gusto interno subjetivo. El valor estético de la figura artística se disuelve por un incremento en la valoración del juicio subjetivo. El significado espiritual de la obra de arte es una reverencia hacia el pasado:

(...) el después del arte consiste en el hecho de que el espíritu alberga la necesidad de satisfacerse sólo en lo interno propio suyo en cuanto verdadera forma de las verdades. En sus inicios el arte conserva todavía algo de misterioso, un presentimiento secreto y un anhelo, pues sus productos todavía no le han presentado su pleno contenido a intuición figurativa completamente. Pero si el contenido perfecto se revela perfectamente en las figuras artísticas, entonces el espíritu de más amplias miras retorna a esta objetividad a los suyos internos y rechaza aquella. La nuestra es una de tales épocas. Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfecciona más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu. Por más eximias que encontremos todavía las imágenes divinas griegas, y por más digna y perfectamente representados que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María, en nada contribuye esto ya a nuestra genuflexión (Hegel, 2007: 79).

La forma del arte clásico ha muerto para el hombre moderno. Ha muerto en el sentido de que ha dejado de ser una necesidad vital en la constitución social del hombre con relación al estado. La unidad entre lo sensible y lo universal, la forma y el contenido, etc., fue justamente la invención estética del mundo griego. Esta misma unidad expresaba la relación de armonía entre la individualidad del artista y la sociedad que representa la figura del Estado³.

² Esta es la opinión que sostiene Vicente Jarque: “Así nos encontramos con que la primera estética que se define así misma filosofía del arte, que hace del arte su objeto exclusivo y le concede el monopolio del Espíritu en lo que concierne a la experiencia estética, es cuando que ‘manifestación sensible de la idea’, esto es del Absoluto, es también la primera que lo considera como ‘cosa del pasado’” (Jarque, 2000: 235).

³ “Lo universal de la *eticidad* y la libertad abstracta de la persona en lo interno y lo externo

La pregunta que nos formulamos a continuación indaga, entonces, por las características de la forma del arte en las que se produce la ruptura entre la vida sensible y su significado universal. Y, esta forma, como ya se sabe, es la romántica.

2. El fin del arte bajo el aspecto subjetivo de la forma del arte romántico

PARA HEGEL, EL ARTE ROMÁNTICO ES SINÓNIMO DE SUBJETIVIDAD. Se trata de un deseo de autoafirmación que no responde ni a la conciencia de unión con el absoluto, ni a un recogimiento religioso del individuo. Es decir, que esta subjetividad busca afanosamente la afirmación de la propia particularidad (cf. Hegel, 2007: 421).

El contenido de la forma romántica es de un lado “(...) la sed de este presente y de esta realidad efectiva mismos, el contentarse con lo que es ahí, la complacencia consigo mismo, con la finitud del hombre y lo finito, particular y retratista en general.” (Hegel, 2007: 421) Y, del otro, la conciencia de que esta misma querencia de individualidad se ve limitada por “un mundo exterior” (cf. Hegel, 2007: 422).

En la forma del arte romántico el hombre quiere ver ante sí, y en la vitalidad de la obra de arte como tal, la figura del espíritu humano (cf. Hegel, 2007: 421). Sin embargo, este espíritu se halla escindido y desgarrado; y, a diferencia de la forma del arte clásico, no figura bajo el ideal de la unidad:

(...) ni por el divino círculo griego de la belleza, ni por los héroes externos en el terreno de la eticidad familiar y la vida política; sino que el sujeto efectivamente real, singular, en su vitalidad interna, es lo que adquiere el valor infinito, pues sólo en él se despliegan y compendian en el ser-ahí los eternos momentos de la verdad absoluta, que sólo como espíritu es efectivamente real (Hegel, 2007: 383).

permanecen, conforme al principio de la vida griega, en imperturbada armonía, y en la época en que también el ser ahí efectivamente real este principio se hacía valer en pureza todavía incólume, la autonomía de lo político no aparecía aún enfrentada a una moralidad subjetiva diferenciada de ella; la sustancia de la vida del estado estaba tan inmersa en los individuos como éstos no buscaban su propia libertad más que en los fines universales del todo” (Hegel, 2007: 322).

En la primera subdivisión que estudia el problema de la autonomía del carácter individual, se afirma que la firmeza de esta autonomía es puramente formal, ya que es tal su deseo de autoafirmación que prescinde de cualquier contenido o *pathos* que lo limite. Hegel argumenta esta idea a partir de la obra dramática de Shakespeare, tomando el caso de Ricardo III, personaje que desata toda una serie de tretas y engaños con el único objetivo de ser él mismo el protagonista del poder político. Esta alusión explica la formalidad del carácter, pues sobrepasa cualquier contenido ético, cayendo incluso el propio temple en la ruina total:

Una tal individualidad remitida sólo así misma no tiene por tanto intenciones ni fines meditados que haya ligado a cualquier *pathos* universal, sino que lo que tiene, hace y consume lo extrae de forma enteramente inmediata, sin más reflexión ulterior, de su propia naturaleza determinada, que es precisamente como es y no quiere fundarse en algo superior, disolverse en ello y justificarse en algo sustancial, sino se va a pique (Hegel, 2007: 424).

Ahora bien, a partir de las tres formas que adquiere la conciencia finita para comprender la actividad del espíritu absoluto –arte, religión y filosofía–, el fenómeno de la individualidad es uno de los elementos que explica la relación entre el arte y la vida religiosa. En otras palabras, la máxima expresión de la individualidad que caracteriza la forma del arte romántica, se hace patente en la interioridad que se experimenta en la actitud vital del cristianismo. El aspecto religioso del arte traslada el encomio que recibe la obra de arte como tal (en este caso la uni-totalidad de la idea que se objetiva en la forma del arte clásico), para identificarse con la intimidad interna del sentimiento, que devienen en el “(...) elemento esencial para el ser ahí de lo absoluto.” (Hegel, 2007: 79).

En esta medida, formulamos la hipótesis interpretativa de que la subjetivización de la forma del arte romántico, es una manera de referirnos a la muerte del arte, toda vez que obedece a un cambio en el culto que se tributa ya no a la obra de arte, en tanto que objeto o materialización de la idea, sino al artista o, mejor, al ‘corazón’ y ‘ánimo’ subjetivos, que ahora representan la esencia espiritual de toda manifestación artística.

Basta descubrir en el *Royo y Negro* de Henri-Marie Beyle (Stendhal), la lucha individual del protagonista de la historia (Sorel), por hacer valer su talante particular (hasta que su cabeza cae en el cesto por la hoja implacable

de la guillotina), en medio de los poderes clericales, militares y de la alta nobleza que jugaron un papel determinante en la Francia dominada por la figura de Napoleón. Las cuitas del joven *Werther* de Goethe, otra novela romántica, da cuenta de la inmersión subjetiva que atraviesa el protagonista hasta el fatal desenlace del duelo por el amor de Carlota. Estos ejemplos permiten sustentar la idea hegeliana de que la muerte del arte en la forma romántica, tiene que ver con la caída del hombre en su mundo subjetivo atravesado por los deseos, el orgullo, en fin, los sentimientos que luchan en la interioridad. En este escenario, la muerte del arte responde a la muerte del hombre mismo que hace gala en diversas producciones literarias del s. XVIII.

A ello se suma la lectura que hará el filósofo alemán de la contradicción que vive el espíritu bajo la forma romántica con la idea del sufrimiento y la pasión de Cristo, representación emblemática de la antropología cristiana. Si en el mundo griego la relación vinculante entre el individuo y el estado definió la máxima realización de la idea de la eticidad, en el periodo romántico el individuo, dominado por el *pathos* de una interioridad que permanece sugestionada y, en consecuencia, indefinida respecto de lo que es su esencia, tendrá como correlato la representación de una divinidad abstracta. Para una parte del espíritu que permanece batida entre las pasiones, existe un espejo dónde reflejar sus angustias, y esta imagen de revés no es otra que el sacrificio de un hombre nuevo: Cristo.

De este modo, se aclara que la determinación del contenido de la forma romántica sea lo divino (cf. Hegel, 2007: 384). Para el arte romántico, la historia del Padre, de Cristo, de su madre, de sus discípulos y del Espíritu Santo, es la historia viva de la eternidad ahora encarnada en el espíritu finito (cf. Hegel, 2007: 384). La reconciliación entre el espíritu finito y el divino no se lleva de manera inmediata, sino por medio de la experiencia de la caída; experiencia que describe la agonía, la lucha, el dolor, y los tormentos que vivencia el viacrucis del cuerpo y del espíritu (cf. Hegel, 2007: 385). De esta manera, la elevación del hombre hacia Dios sólo es posible si el espíritu experimenta los sufrimientos de la finitud y de la contingencia:

El dolor infinito de este sacrificio de la subjetividad más propia, la pasión y muerte, más o menos excluida de la representación del arte clásico o que más bien aparecerían únicamente como sufrimiento natural, sólo en lo romántico adquieren su necesidad propiamente dicha (Hegel, 2007: 385).

Mientras que, para el romántico, la muerte adquiere los tonos del tormento y de la disolución del alma en el cuerpo, a cambio de una condena eterna, para el mundo griego, las imágenes de la muerte son serenas. Así mismo, si la experiencia sufriente del cristiano afirma la muerte como la posibilidad sobre-natural de una vida mejor, llegando incluso a negarla corporalmente por medio del dolor, la experiencia finita del hombre griego es distinta, pues para él la vida, lejos de ser un camino doloroso por un valle de lágrimas, es la posibilidad real de ser recordado en la historia mediante la práctica de las virtudes (cf. Hegel, 2007: 385).

Paradójicamente, la conquista del mundo de Dios a partir de la interiorización sufriente de la vida cristiana, no es llevada a cabo por el hombre romántico, quedándose así en la esfera puramente humana. De esta forma, la vida psíquica del romántico vive animada por una experiencia dual irreconciliable, en donde el espíritu busca tortuosamente la afirmación de su propia interioridad y, sin embargo, esta unidad con Dios no se lleva a cabo por la condición finita del hombre.

La representación del contenido religioso que se encuentra en permanente contradicción, es la misma lucha al interior del sujeto (cf. Hegel, 2007: 287). La riqueza de la representación estriba en la variopinta diversidad de formas del desgarramiento subjetivo. Esta diversidad del contenido no la produce la obra de arte como tal sino el sentimiento. Por ello, consideramos que la muerte del arte en la forma romántica, es el resultado de una experiencia subjetiva del desgarramiento, que resulta ajena a la unidad de sensibilidad y universalidad que se da en la forma del arte clásico. La experiencia perturbadora que atraviesa la subjetividad en el arte romántico, la genera un elemento que es ajeno al arte mismo; se trata de la religión. Esta exterioridad que se da con el sentimiento religioso es lo que da lugar al ‘acontecimiento prosaico’⁴. Acontecimiento que –prepara el camino para nuestro último apartado del ensayo– y traslada la “naturaleza absoluta del espíritu”, no al mundo externo, que ya sabemos que es contingente y carece de la presencia divina, sino al mundo interior del artista. De ahí que lo prosaico se entienda, en un primer momento, como la indiferencia y la desconfianza del espíritu

⁴ “En cuanto a la conciencia universal de la verdad, la religión constituye aquí, en un grado enteramente diverso, el presupuesto esencial del arte, y también por el lado externo de manifestación se presenta a la conciencia efectivamente real en realidad sensible como acontecimiento prosaico.” (Hegel, 2007: 387)

por permanecer unido a su mundo. En esta medida, la prosa del mundo es el lugar contingente en el cual habita el individuo y, a pesar de ello, no encontrarse reconciliado con él (cf. Hegel, 2007: 387). Así, sobreviene la pregunta por la forma de la representación que, a pesar de no espiritualizar la materia y viceversa (que es el logro en el significado absoluto del espíritu en el arte griego), logra generar una relación entre el acontecimiento prosaico y la interioridad, último reducto del significado espiritual del arte.

Efectivamente, Hegel plantea que la relación entre lo externo y lo interno, lo prosaico y lo lírico, la naturaleza y la libertad. etc., es propiamente la característica fundamental del modo de representación romántico. Sólo el mundo exterior cobra sentido, esto es, el mundo prosaico, cuando hace referencia al ánimo interior o, en su defecto, es utilizado para significar algo superior. Empero, persiste la conciencia de que el valor espiritual de los objetos en este mundo se desvanece, siendo la intimidad el último protagonista en el significado espiritual del arte (cf. Hegel, 2007: 388).

3. El después de la muerte del arte: la prosa poética de Baudelaire

EN EL APARTADO DEDICADO A LA *POESÍA*, son constantes las alusiones a la superioridad espiritual de ésta respecto de las demás artes. La prosa, por ejemplo, separa la expresión sensible del significado universal mediante el razonamiento (cf. Hegel, 2007: 704), que tantea cada uno de los elementos y los dispone analíticamente. A su vez, la poesía, universal *per se*, no necesita demostrar filosóficamente sus proposiciones, pues su tarea es la de "(...) llevar a la conciencia las potencias de la vida espiritual y lo que en general se agita en la pasión y el sentimiento humanos (...)" (Hegel, 2007: 704).

Sin embargo, hay una forma refinada de combinar ambos momentos mediante un discurso cuyo propósito principal es la comunicación, como ocurre en la oratoria (cf. Hegel, 2007: 705). La prosa, cuando no se muestra tan fría, procura incluir los elementos particulares que componen la descripción de un objeto de manera libre. Precisa Hegel que, el pensamiento especulativo es una forma donde se logra una relativa aproximación entre la 'fantasía poética' y el discurrir de la racionalidad prosaica (cf. Hegel, 2007: 706).

La unión entre poesía y prosa es, también, la unión entre la interioridad del espíritu y la exterioridad del mundo. Esta simbiosis se debe hacer

siempre y cuando prime la libertad que el arte exige, es decir, sin el ánimo de utilizar una para explicar la otra, pues, en este caso, la intencionalidad desbordaría la invención que propicia la espontaneidad del arte mismo (cf. Hegel, 2007: 707). En otras palabras, el objeto mismo es el pretexto para que la combinación dé como resultado real una obra bella.

Sin embargo, la oposición entre el modo de representación poético y el prosaico es manifiesta. Ya en la poética el contenido se configura interiormente al margen de los recursos figurativos externos, objetivándolos para su representación y su significado interior (cf. Hegel, 2007: 723). En la representación prosaica dominan la exactitud, la determinidad y la inteligibilidad, leyes que se apartan de la escasa precisión de los contenidos metafóricos y figurativos propios de la poesía (cf. Hegel, 2007: 725). El problema de relacionar estas dos formas de la representación estética, sobreviene cuando en la época actual, dominada por la prosa, imperan el lenguaje de la exactitud y la precisión, caracteres que responden a las nuevas dinámicas que experimenta el hombre en las sociedades industrializadas. En esta época gobernada por el afán de lucro y la eficacia, el lenguaje poético es una válvula de escape que, salvando el contenido espiritual del arte de la cotidiana ‘abstracción de la representación’ en la que incurre la forma prosaica, propone en su estilo la ‘vitalidad concreta’. Ahora bien, la comunicación entre la prosa y la poesía es un prototipo de la reunificación entre el pensamiento universal, la intuición y el sentimiento (cf. Hegel, 2007: 726). Empero, inmediatamente, Hegel termina por afirmar que una relación de este tipo resultaría artificial y rebuscada (cf. Hegel, 2007: 726).

Lo anterior no indica que nuestro filósofo se despache de la idea, pues reconoce la excepción de lograr tal combinación, en razón de que, finalmente, ambas representaciones se producen al interior de una misma conciencia, en la que es inevitable la confrontación entre las polaridades y las eventuales contradicciones propias de lo humano (cf. Hegel, 2007: 726). La conciencia humana vive habitada de ambas formas de representación, pues, como bien lo sostuvo el filósofo en el apartado sobre el *Fin esencial del arte*, éste no se propone otra cosa más que el de sacudir

(...) el pecho humano en sus profundidades y múltiples posibilidades y aspectos, y en entregarse para su goce al sentimiento y a la intuición de lo que en su pensamiento y en la idea tiene el espíritu que alcanzar de esencial y elevado, el esplendor de lo noble, eterno y verdadero; asimismo en hacer

concebibles la desgracia y la miseria, el mal y el crimen, en dar a conocer íntimamente todo lo horrible y atroz, así como todo placer y felicidad, y finalmente en permitirle a la fantasía entregarse a los ociosos juegos de la imaginación así como abandonarse a la seductora magia de intuiciones y sentimientos sensualmente atrayentes (Hegel, 2007: 38).

No solamente ambas formas están referidas a la conciencia por el hecho de que para el arte nada de lo humano es desconocido, sino que se mantienen confrontadas permanentemente, en la medida en que entramos a considerar que el lenguaje del arte va más allá de lo meramente cotidiano. La línea que separa el modo de representación poético del prosaico no es tan clara como en apariencia se muestra en las diversas distinciones que propone el filósofo alemán. En este sentido, cabe retomar que, en el apartado acerca del *Fin del arte*, Hegel sostiene que el arte no se define en función del contenido objetivo que representa, *de facto*, ya la obra de arte, sino en una finalidad que se va desplegando en la acción y que, en consecuencia, carece de fin inmediato. El valor objetivo del arte no se encuentra en acto sino en potencia; con esto, se quiere decir que es una actividad del espíritu que se va consumando en la dinámica de la contradicción y la reconciliación. No es la reconciliación de los contrarios el reducto absoluto que explica el fin sustancial superior del arte. Pues, en este caso, el fin último sería la obra de arte como tal, en su resultado objetivo, que se exhibe en la galería y el museo. Esta forma de exteriorización del arte pone de presente una forma de su muerte toda vez que reproduce la mera conciencia objetiva de la cosa hecha. Más bien, el re- juego o movimiento de confrontación y conciliación de los contrarios mostrándose en el contenido de la representación de la obra de arte, es su auténtica revelación y donación de sentido, lo que la hace superar de la condición de cosa muerta. En este sentido, el fin sustancial del arte libremente busca “(...) desvelar la verdad en forma de configuración artística sensible, a representar aquella oposición reconciliada, y tiene por tanto su fin último en sí, en esta representación y este desvelamiento mismo” (Hegel, 2007: 44). El arte, en relación con el fin sustancial superior, posee plusvalía en tanto que se trata de una actividad, que pone en movimiento un cierto contenido bajo una cierta forma de representación. La objetividad del arte bello se dilata en el proceso y se extingue en su consumación como resultado. La cuestión por el fin sustancial superior del arte se propone no reconciliar los contrarios, sino mantenerlos tensionados, esto es, mostrar que lo individual y lo universal permanecen en un conflicto que, a la vez, se va reconciliando y repeliendo, pues “(...) la verdad sólo se halla en la reconciliación y mediación de ambas,

y que esta mediación no es un mero postulado, sino lo en y para sí y que continuamente se está consumando” (Hegel, 2007: 43).

En *El salón 1860*, Charles Baudelaire sostiene que lo bello contiene una doble composición que, si bien, genera la impresión de ser una sola, una parte representa la eternidad y la otra la circunstancia particular que vive dominada por la moda, la época, la moral y la pasión; y, se refiere así a la combinación de ambos momentos:

Sin el segundo elemento (lo relativo circunstancial), que es como se desarrolla divertido, en movimiento, aperitivo, como un divino pastel, el primer elemento (lo eterno y universal) será indigestible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana (Baudelaire, 1962: 455-456).

Esta especie de alquimia estilística es señalada por Benjamin como una de las notas predominantes en la producción literaria de Charles Baudelaire (cf. Benjamin, 2008: 99-100). A juicio del filósofo, el poeta de la sociedad capitalista se sumerge en el mundo deseos, las contradicciones y las carencias de las nuevas subjetividades que habitan las urbes; proletarios, bohemios, traperos, etc. La nueva fauna social con la que convivió el poeta como un *flâneur* entre tabernas, plazas y bulevares hace patente la premisa de que la belleza, en la ‘época del altocapitalismo’ aflora como una combinación de lo ‘relativo circunstancial’ de la presentación prosaica y lo ‘eterno y universal’ de la representación poética. A propósito, uno de los poemas de *Las Flores del mal* como *El vino de los traperos*, es una muestra al detalle de lo que produce esta hibridación de estilo que, retratando la ebriedad de rutina del vagabundo, un despojado más de los desechos industriales, es universalizado en su arenga justiciera:

(...) se ve un traperero que viene, meneando la cabeza,
chocando y dándose contra los muros como un poeta,
y, sin tener cuidado de los polizontes, sus súbditos,
explaya todo su corazón en gloriosos proyectos.

Presta juramentos, dicta leyes sublimes,
abate los maleantes, levanta las víctimas,
y bajo el firmamento como un dosel suspendido
se embriaga de los esplendores de su propia virtud.
(...)

Referencias

- BAUDELAIRE, CH. (1962). XV Le Peintre de la vie moderne. La beau, La mode et le bonheur. *Curiosités esthétiques. L'art romantique*. Pages: 453-502. Paris: Garnier Frères.
- BAUDELAIRE, CH. (1979). *Poesía completa*. Madrid: Libros Río Nuevo.
- BENJAMIN, W. (2008). Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo. *Obras*. Libro 1/Vol. 2, pp. 90-203. Madrid: Abada Editores.
- HEGEL, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre estética*. Madrid: Akal.
- GUTIÉRREZ, G. (1987). El arte en la sociedad burguesa moderna. *Modernismo, supuestos históricos y culturales*. Bogotá: F. C. E.
- JARQUE, V. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Bozal Valeriano (Ed.). Madrid: Visor.