

La marginación de lo sublime en la estética hegeliana

The margination of the sublime in the hegelian aesthetics



Ignacio Bisignano

Escuela de Filosofía

Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC

ignaciobisignano@hotmail.com

Recibido 16/03/2022; aceptado 06/05/2022

Resumen

En *Lecciones de estética* (1989), Hegel no solo margina el concepto de lo sublime otorgándole escaso espacio, sino que, a su vez, lo referencia como una noción baja y grotesca. En Hegel no existe diálogo equilibrado entre lo bello y lo sublime, más bien lo bello es el único e indiscutido protagonista, mientras la sublimidad se posiciona como un accidente menor, una nota al pie de página en las distintas configuraciones del desarrollo del concepto de lo bello.

Dado que en la estética hegeliana se encara lo sublime de una manera excepcional y poco convencional –si la comparamos con cualquiera de las teorías estéticas de los siglos XVIII y XIX–, y se le otorga escasa importancia, el presente trabajo se propone dar cuenta de cuáles fueron los motivos de nuestro autor para semejante tratamiento del concepto. La principal argumentación se basa en demostrar que la marginación hegeliana de lo sublime se debe al rol dialéctico que dicha categoría tiene en el despliegue conceptual de lo bello en su dinamismo histórico.

Palabras clave: Hegel; sublime; estética; dialéctica; arte

Abstract

In *Lectures on Aesthetics* (1989), Hegel not only marginalizes the concept of the sublime by giving it scant space, but also refers to it as a low and grotesque notion. In Hegel there isn't a balanced dialogue between the beautiful and the sublime, rather the beautiful is the only and undisputed protagonist, while sublimity is positioned as a minor accident, a footnote in the different configurations of the concept of the beautiful.

In the Hegelian aesthetics the sublime is approached in an exceptional and unconventional way –if we compare it with any of the aesthetics theories of the 18th and 19th centuries–, and little importance is attached to it. This paper intends to account for what were our author's motives for such a treatment of the concept. The main argument is that the Hegelian marginalization of the sublime is due to the dialectical role that this category has in the conceptual deployment of the beautiful in its historical dynamism.

Key words: Hegel; sublime; esthetic; dialectic; Art

Introducción

El término sublime ha tenido múltiples interpretaciones a lo largo de la historia de la filosofía, aunque fundamentalmente se puede referenciar dicha noción a lo *irrepresentable*, lo *indecible* o lo *inconmensurable*. En general, estas características enuncian más bien una incapacidad del hombre, mostrándolo como un ser limitado que no logra aprehender lo que se muestra como grandioso. En este sentido, lo sublime es algo que merece reverencia, genera inclinación y suele identificarse con lo elevado y lo supremo. Lo sublime se presenta como *trascendente* por naturaleza. Como bien expresa Oyarzún (2010), “la belleza se determina como *patencia* de lo presente y la sublimidad como *trascendencia*” (p. 12). En todos los casos, la sublimidad enuncia un abismo entre el sujeto y una entidad que lo desborda. Uno de sus rasgos centrales señala la inadecuación del territorio finito de los sujetos particulares y la inmensidad de un terreno ilimitado, el desencuentro entre las relaciones causales de la naturaleza y el carácter indescifrable de lo sobrenatural. La inclinación y reverencia del hombre limitado ante la grandiosidad de lo sublime, se encuentra emparentada con el terror y el sometimiento. El placer estético, que puede despertar ese particular sentimiento, implica el éxtasis de verse disminuido ante la inmensidad, de admirar aquello que nos resulta incomprensible para nuestro entendimiento, incontrolable para nuestra actividad e invencible para nuestro cuerpo. Por ello, lo sublime expresa un sentimiento contradictorio, en la que se conjuga la admiración y el terror, provocando un *horror delicioso*, como diría Burke (1998), o un goce ligado al displacer como expresaría Kant (1991). Esta desmesura propia de lo sublime implica necesariamente inmediatez: dos planos sin mediación, yuxtapuestos artificialmente. Dicha escisión puede manifestarse de diferentes maneras, tales como lo natural frente a lo sobrenatural, lo limitado frente a lo ilimitado, lo finito ante lo infinito, lo pequeño ante lo inmenso, la medida y el cálculo frente a la desmesura, etc. (cfr. Oyarzún, 2010, p. 13).

Si bien lo sublime es un término que ha sido utilizado desde la antigüedad, su incidencia en el campo de la estética filosófica y la teoría del arte puede apreciarse recién a mediados del siglo XVIII. Aunque sea cierto que en la antigüedad Pseudo-Longino había desarrollado detenidamente dicha noción en referencia al arte, no fue hasta el siglo XVIII –momento en el cual el tratado estético de dicho autor fue traducida al francés por Boileau y al inglés por William Smith–, que la sublimidad consiguió un tratamiento sólido y continuado en el campo de la estética (cfr. Menene Gras Balaguer, 1998, p. 20). Luego del primer paso realizado por Boileau, Burke –en *De lo sublime y de lo bello* (1998)– dota de contenido renovado al antiguo concepto de lo sublime, aplicando dicha noción al análisis de las sensaciones provocadas por el arte y la belleza. De hecho, es el propio Burke quien otorga a lo sublime la misma relevancia conceptual que a lo bello. A partir de allí, la estética ya no se ocupó esencialmente de lo bello como núcleo central y hegemónico: lo sublime se ganó un lugar como término protagonista entre los teóricos del arte en los siglos XVIII y XIX (cfr. Oyarzún, 2010, p. 11). Luego de su irrupción inicial en la estética moderna, lo sublime parece exigir hacia adelante un tratamiento detenido. Autores de suma relevancia como

Schelling, Schiller, Diderot y los ya nombrados Burke y Kant, otorgan a la sublimidad un lugar central en sus tratados estéticos. De tal modo que, en algunos casos, el término no se resigna a ocupar un rol subordinado, sino más bien presenta una disputa frente a la belleza como noción central. Dada la importancia que tenía el concepto de lo sublime en el terreno de la estética en el siglo XIX, resulta altamente llamativo el lugar aparentemente periférico que lo sublime encarna en la obra de George Wilhelm Friedrich Hegel. Si en filósofos como Kant o Burke, lo sublime ostenta un rol central en el tratamiento estético: ¿qué lugar tiene lo sublime en la estética hegeliana? Hegel no solo margina lo sublime dentro de su sistema, sino que lo emparenta con aquello que carece de gusto, se presenta como grotesco y resulta extravagante. Lo sublime no es para Hegel algo grandioso o elevado, sino más bien una noción que refiere a lo bajo o lo vulgar. ¿Qué es lo que ocurre entonces con la categoría de lo sublime en el sistema hegeliano? ¿Será que Hegel desconoce el uso habitual del término y le otorga un significado completamente distinto? ¿El modo en el cual Hegel define la sublimidad es sustancialmente diferente a como lo consideran filósofos como Burke, Kant o Schelling? A partir de un análisis detenido de *Lecciones de Estética* (1989) en el presente trabajo me he propuesto profundizar acerca de las motivaciones conceptuales por las cuales Hegel ha desarrollado un abordaje escueto y marginal de la categoría estética de lo sublime.

Lo sublime como fracaso

La caracterización que realiza Hegel sobre lo sublime no toma demasiada distancia de los usos corrientes en la tradición estética. De hecho, parece respetar y aplicar el término con sus características habituales. ¿Cómo se explica entonces la marginación de lo sublime en Hegel? El desencuentro provocado por la sublimidad tan celebrado por autores como Schelling o Kant, ese abismo que presentaba un plano escindido que se enuncia con grandilocuencia, en Hegel solo constituye la expresión de un fracaso: lo sublime hegeliano es el intento fallido de expresar estéticamente lo infinito en el ámbito de la objetualidad ya que ningún fenómeno se muestra apropiado para la representación de un contenido cerrado en su infinitud.

En lo sublime, lo infinito permanece inmutable como significado absoluto, obturando así su expresión en el territorio de lo finito sensible. Se presenta una inadecuación radical entre lo espiritual y lo material, configurando una relación entre ambos terrenos que recae en el fracaso. Por un lado, la idea de belleza que busca adecuación sensible, sola logra una concreción material indeterminada. Por otro, la materia, que exige una idea acorde para su manifestación, encuentra un universal abstracto y extraño. Recordemos que el arte en Hegel es la manifestación sensible de la idea, es el espíritu situado en el territorio de lo finito fenoménico. En la forma artística *clásica*, la manifestación sensible es peculiarmente pertinente a la idea misma, con la cual ambos polos entran en libre y perfecta consonancia. La expresión más clara y concreta de la belleza se manifiesta en la interpenetración que se genera en el ser-ahí sensible de la escultura griega, concreción

máxima del arte clásico. Si tenemos en cuenta lo clásico como núcleo nodal de lo bello hegeliano, comprenderemos el desagrado ante la sublimidad. La inadecuación radical entre el contenido espiritual y lo sensible presente en lo sublime, expresa la incapacidad de lo infinito de expresarse en lo finito, es decir, da cuenta de la dificultad de la interioridad para constituirse como expresión genuinamente artística. En lo sublime lo espiritual no se manifiesta en lo fenoménico de modo concreto, y el concepto solo se sostiene en la materia como medio de escape. Por esa razón, la idea sublime guarda una abstracción tal que no capitaliza una verdadera capacidad de manifestación sensible, generando así extrañeza y distorsión. Para Hegel, por tanto, lo sublime no es otra cosa que la oscuridad y confusión que constituye la inadecuación y desencuentro entre la idea artística que desea expresarse y el sostén material.

El lugar de lo sublime en la estética hegeliana

¿Dónde aparece efectivamente lo sublime en *Lecciones de estética* (1989)? Dentro del sistema estético hegeliano, lo sublime se presenta como un momento particular en el despliegue total del concepto de belleza. De la multiplicidad de configuraciones que guarda lo bello, la sublimidad constituye una etapa menor meramente presente en la subdivisión del desarrollo general de la fase simbólica del arte. Particularmente, se sitúa como manifestación de la poesía hebrea, estadio posterior al arte persa, hindú y egipcio, y como figura previa al estadio de las formas comparativas del arte, tales como la fábula, la alegoría o la metáfora. Esto muestra a las claras, que lo sublime hegeliano no se expresa en una esfera independiente del despliegue de lo bello, no constituye una ruptura hacia otro territorio distanciado de lo bello.

En Hegel lo sublime se encuentra inmerso en el desarrollo del concepto de lo bello, es una etapa que se configura como producto de un momento pretérito superado y como instancia a superar por una nueva figura posterior. Por lo tanto, lo sublime se presenta en Hegel como un saber negativo, un estadio modificado de modo gradual por una nueva configuración, un mero momento que ha de ser superado por una figura que exprese con mayor nitidez y determinación la fusión de lo conceptual infinito y lo sensible finito.

Debe quedar claro que en Hegel nada puede ser absolutamente trascendente, no existe un aislamiento que presuponga dos polos sustancialmente escindidos y por ello sin vínculo dialógico. Allí es donde aparece la diferencia fundamental entre la caracterización sobre lo sublime de Hegel con la tradición estética. Si autores como Schelling o Kant conciben a lo sublime como aquel sentimiento que manifiesta la ruptura de dos esferas independientes e incommunicables, en Hegel la sublimidad sigue formando parte del proceso dialéctico inmanente, que lejos de enunciar una ruptura o salto definitivo hacia un plano incondicionado, se muestra como estadio dinámico inmerso en el curso de la belleza. Aunque en su definición habitual lo sublime trae aparejada la presencia de dos hemisferios trascendentes, en Hegel la sublimidad no implica ruptura ni abismo. Si bien es cierto que la conexión entre lo espiritual y lo sensible es abstracta y rudimentaria, nunca se hace ostensible una ruptura definitiva.

Como bien expresa Oyarzún (2010) sobre el aspecto dialéctico de la sublimidad en Hegel:

La diferencia de lo bello y lo sublime –y esta es, insistimos, la pretensión esencial de Hegel– no ha de concebirse como mera oposición entre polos independientes sino como una articulación dialéctica de acuerdo a la cual lo sublime no es otra cosa que el estadio preparatorio de la belleza (p. 182).

Hegel reformula la desconexión explícita que lo sublime muestra en otras estéticas, enunciado una vinculación precaria, que, por otro lado, motiva el espacio marginal y degradado que mantiene en su sistema. Así respeta los rasgos más característicos de lo sublime, pero al conservar una posición dialéctico-inmanente elude sus consecuencias trascendentes. En todo caso, la ruptura trascendente que presupone dos planos incommunicables se presenta como un saber negativo en la conciencia individual, que como tal, presupone un falaz aislamiento y una determinante abstracción entre el sostén material y la idea. Luego, lo sublime será superado como figura rudimentaria en el camino hacia el autoconocimiento de la belleza como concepto.

Lo sublime como punto más alejado del núcleo conceptual de lo bello

La sublimidad para Hegel es una expresión estética perteneciente a la segunda instancia de manifestación simbólica, precedida por el primer estadio llamado *simbolismo inconsciente* y superado por el tercer período denominado *simbolismo consciente de la forma comparativa*. El estadio inmediato anterior al arte de la sublimidad, el arte egipcio, presentaba una liberación de la interioridad como contenido absoluto respecto al ámbito de lo fenoménico, pero recaía en la ambigüedad y la confusión de lo enigmático al no concebir de modo puramente consciente el significado que deseaba expresar. Ese carácter oscuro de lo simbólico egipcio se encuentra purificado en el simbolismo de la sublimidad. Lo sublime representa la primera escisión explícita y consciente entre el contenido espiritual y su presencia sensible. De hecho, no existe otro período en la historia del arte en el cual la interioridad se encuentre en una lejanía mayor con respecto a su exteriorización. Aquí el significado absoluto se eleva por encima de toda existencia inmediata. Para Hegel, en lo sublime lo infinito permanece inmutable como significado absoluto, obturando así su expresión en el territorio de lo finito sensible. Se presenta una inadecuación radical entre lo espiritual y lo material, configurando una relación entre ambos terrenos que recae en el fracaso. Justamente, lo sublime se define como el intento fallido de expresar estéticamente lo infinito en el ámbito de la objetualidad, ya que ningún fenómeno se muestra apropiado para la representación de un contenido cerrado en su infinitud. Por lo tanto, “lo interno es incapaz de encontrar su verdadera expresión en fenómenos finitos” (Hegel, 1989, p. 267).

Lo sublime otorga claridad al vínculo dinámico entre interioridad y manifestación sensible y expresa un momento en el cual la inadecuación entre ambos se muestra determinantemente separada. Sin embargo, aunque este momento de desacople permite purificar la confusión y ambigüedad de las figuras pretéritas del arte, se muestra a la vez completamente alejado de la búsqueda conceptual de la belleza. Recordemos que, para

Hegel, la belleza radica en el intento de expresar la fusión de lo finito y lo infinito en el terreno de lo sensible, de modo tal que puede comprenderse la historia del arte hegeliano como los diversos intentos de encontrar la adecuación de lo ilimitado y lo limitado en la objetualidad material. Por ello, si el arte es la manifestación sensible de la idea, lo sublime expresa un carácter que bordea su exclusión del plano estético: en lo sublime la idea se encuentra más cercana a retenerse en sí, a ser un contenido cerrado y ensimismado que parece no habilitar su despliegue en el territorio sensible. La concreción efectiva del dictum “manifestación sensible de la idea” muestra serias dificultades para hacerse un lugar aquí. En este punto, es necesario detenerse en el marco conceptual en el cual lo bello se hace factible en el sistema hegeliano para comprender con mayor profundidad el carácter problemático de lo sublime en tanto figura estética.

En lo bello hegeliano el concepto nunca se encuentra en libertad absoluta, ya que el arte asume una determinación material, un límite sensible a la potencialidad de la forma. Si el arte no es mera materia por la irrupción de lo espiritual, tampoco es puro espíritu por su delimitación sensible: lo artístico es siempre finito, ciertamente manifiesta la infinitud, pero en todos los casos la expresión de ello es realizada por un material, por un sustento empírico (cfr. *Ibíd.*, p. 32). La riqueza del arte hegeliano radica en que lo espiritual no resulta reacio a lo alienado, a su otredad, a lo singular limitado y efímero propio de lo natural. De hecho, el espíritu como expresión de lo ilimitado y libre se realiza en lo limitado, opera como espíritu, pero bajo la prescripción de las reglas de lo sensible: la obra de arte se presenta como ser-ahí, es un objeto que cuenta con las características de toda exterioridad natural.

Retomando el carácter escindido entre lo limitado e ilimitado que se expresa en lo sublime, encontraremos serias dificultades de demarcar su carácter estético, ya que si en lo bello lo infinito se limita en la materia, lo sublime alimenta la libertad ilimitada de la infinitud como contenido. En el arte sublime se asume la absoluta libertad de lo infinito, razón por la cual, no le es posible encontrar expresión adecuada en fenómenos sensibles. Si el arte exige la determinación en un ser-ahí, lo sublime parece asumirse como expresión antiartística. Es en este sentido por el cual para Hegel la sublimidad no se muestra cercana a lo grandioso o exquisito, a lo que es digno de alabanza y veneración, sino más bien a lo carente de belleza, lo grotesco, lo ruin. Al encontrarse en contradicción con la expresión más plena de la belleza, esto es, la perfecta amalgama de contenido espiritual y exterioridad presente en el ser-ahí de la estatua clásica, para Hegel lo sublime en su inadecuación absoluta expresa más bien un momento de degradación en referencia a la interpenetración requerida por el concepto cabal de lo bello:

Esta relación produce la forma artística de la sublimidad propiamente dicha, que no es la belleza del ideal: lo interno penetra la realidad externa, de modo tal que ambos lados aparecen como recíprocamente adecuados. En la sublimidad por el contrario, el ser-ahí externo queda rebajado frente a la sustancia, pues es la única manera en que el arte puede intuitivizar a Dios uno para sí carente de figura e inexpressable (*Ibíd.*, p. 274).

La función estética de la palabra

¿Por qué razón lo sublime sigue estando inmerso en el desarrollo dialéctico del arte? ¿Qué hace que este momento disonante al significado pleno de belleza se haga lugar en la esfera estética? Lo que salva a lo sublime de su exclusión del plano artístico es la palabra. En primer lugar, el arte de la sublimidad es fundamentalmente sacro, ya que solo está dirigido a Dios. La sublimidad, como separación determinante entre un contenido sustancial autónomo y una realidad exterior sometida y rebajada como una otredad inconciliable, se encuentra en la concepción judía y su poesía sacra. El Dios judío es justamente aquella potencialidad autónoma que somete a lo exterior en su elevación espiritual. Ante la imposibilidad de configurar al Dios infinito omnipotente en una presencia sensible efectual, el arte judío recurre a la intuitivización sonora de la poesía, al poder estético de la palabra. “Pues aquí donde es imposible trazar de Dios una imagen suficiente cualquiera, no puede surgir arte figurativo, sino sólo poesía de la representación, que se exterioriza mediante la palabra” (Ibídem, p. 275).

La palabra consigue constituirse como una representación adecuada al contenido infinito, su materialidad expuesta en la vibración sonora permite un nexo entre ambos lados y obtura una ruptura indisociable, inhabilita un posible corte adialéctico que haría imposible cualquier tipo de vínculo entre lo sensible y lo espiritual. En principio, lo sublime hegeliano parece disonante respecto a lo bello. La ruptura entre lo sustancial divino y lo fenoménico dista bastante de la perfecta adecuación entre idea manifestada y exterioridad que constituye el núcleo conceptual de la belleza en su despliegue. Sin embargo, lo sublime sigue estando inmerso en el propio desarrollo de lo bello.

Lo sublime hegeliano no se opone a lo bello, no constituye un espacio autónomo presentando características propias y excluyentes. Esto no suele constituir los usos habituales que la modernidad ha empleado sobre estos términos. En autores como Burke o Kant, lo sublime y lo bello no comparten el mismo espacio lógico, cada expresión estética presenta sus propias características autónomas. Por su parte, Burke afirma que el placer y el dolor, que constituyen las ideas simples que provocan los sentimientos de lo bello y lo sublime respectivamente, son ideas positivas que no dependen entre sí: lo placentero no existe en relación con el dolor, guarda su propio marco lógico de aparición (Cfr. Burke, 1995: PP. 23-27). Kant expone una oposición explícita en lo bello y lo sublime, ligando la primera al sentimiento del placer y la segunda al sentimiento del displacer. Mientras lo bello kantiano responde a una representación que provoca armonía en las facultades, lo sublime presenta más bien una tensión o violencia contra ellas (Cfr. Kant, 1991: pp. 87-96). Estos autores sostienen lo bello y lo sublime como conceptos independientes entre sí, de tal modo que en algunos casos se presentan como expresiones recíprocamente excluyentes: la aparición de la belleza es de orden contradictorio a la constitución de lo sublime, de tal modo, que la presencia de lo bello imposibilita lo sublime y viceversa.

En Hegel, esta relación conceptual ocurre de un modo muy distinto, y esto se debe fundamentalmente a su modo histórico de entender la naturaleza del concepto en tanto tal.

La función marginal y circunstancial de lo sublime en el despliegue histórico del arte

Para Hegel, el concepto como tal es una unidad absoluta de sus determinaciones, contiene abstractamente la infinidad de posibilidades que solo de modo potencial pueden hacerse efectivas en la existencia. El concepto hegeliano tiene el poder de mantener todo en sí. En él todo está incluido, nada queda fuera de su interioridad. La concreción de esas posibilidades, la actualización de las infinitas potencialidades conceptuales, constituye *la idea* o *el ideal*. La idea es la compenetración entre concepto y apariencia. *Lo ideal* no da lugar a la autonomía de la materia ni a la autonomía del concepto. Ningún plano subsiste unilateralmente para sí, sino que se realizan mutuamente en su otro.

Hegel entiende que en el arte se exterioriza el concepto, se realizan las determinaciones conceptuales abstractas en el ser-ahí. De este modo, la objetividad natural traza límites a la indeterminación abstracta del concepto bello. La belleza implica la interioridad desplegada en una expresión, en una reunión orgánica que construye una unicidad concreta. El arte radica en la concreción de *una* figura de las infinitas posibilidades contenidas en el concepto. “Lo que aparece es verdadero únicamente porque esa realidad se corresponde al concepto, y no por tener solo ser-ahí externo. (...) El yo, un objeto externo, una acción, un acontecimiento, circunstancia, realiza en *su* realidad efectiva al concepto mismo” (Ibídem, p. 84). Esto implica que el arte ocupa el lugar de hacer que lo exterior se acople al concepto. El concepto, aunque se exteriorice, no se pierde en lo otro, sino que permanece en sí mismo en lo ajeno. No hay una transformación en lo otro, sino más bien un regreso hacia sí. En su despliegue el concepto no se transforma en la otredad, sino que allí mismo se vuelve su realidad ya habilitada de antemano en su esencia. El concepto recorre la realidad de tal modo que en ella solo se exteriorice su potencialidad contenida en sí misma. La historia del arte en tanto tal es el despliegue de las posibilidades retenidas en el concepto de lo bello que encuentra como su centro de fuerzas la compenetración indisoluble entre la abstracción conceptual y la abstracción natural.

En lo dialéctico no existen dos terrenos separados, en los cuales se encuentra por un lado la idea y por el otro su manifestación, la idea es siempre *en* la manifestación, y la manifestación sólo puede aparecer como expresión de la idea. “La verdad no sería tal sino apareciera” (Ibídem, p. 12), en Hegel no hay *ilusión* en la aparición fenoménica, sería un error identificar la noción de “apariencia” hegeliana como un reflejo superficial de un noúmeno inaccesible. Lo *en sí* es siempre lo absoluto, que sólo existe a través de sus manifestaciones concretas y en todos los casos son *para alguien*. La apariencia, en Hegel, es algo per se determinado, nunca se efectúa como reflejo de una esencia que se encuentra detrás de ella. En todo caso, la apariencia es un momento de la esencia, no su superficie (cfr. Bürger, 2000, p. 166). Por ello en el arte hay un “sumergirse y profundizar en la cosa” (Hegel, 1989, p. 29), que reniega de esa mirada alejada que suele acompañar el juicio teórico sobre los estados de cosas que acontecen. El horizonte del despliegue conceptual de lo bello ocurre cuando el ser-ahí de la naturaleza se encuentra mediado por la libertad del concepto, y a su vez, el concepto se encuentra mediado por la objetividad de la materia. El proceso de

mediación recíproca que se genera en el arte, avanza tanto sobre la inmediatez sensible como sobre la inmediatez conceptual. En Hegel lo abstracto y lo inmediato son sinónimos, por lo que la abstracción no solo se hace presente en lo conceptual, sino también en lo sensible inmediato. En este sentido, lo concreto es la realidad mediada, el movimiento del espíritu motorizado por diversas mediaciones. El despliegue de lo absoluto solo es posible a través de un laborioso transcurrir mediado, jamás inmediato (cfr. Hegel, 1989, pp. 81-87).

En este marco, lo sublime es una concreción de las posibilidades contenidas en el concepto de lo bello y no subsiste de modo autónomo y unilateral. Cuando Hegel afirma que el objeto de la estética, “es el vasto reino de lo bello” (Hegel, 1989: p. 10), quiere decir que todo contenido estético será *en* el despliegue de la unidad absoluta de las determinaciones de lo bello, es decir, que toda expresión artística será una concreción de las potencialidades contenidas en el concepto de belleza, incluida la potencialidad estética de concretarse una figura de modo sublime. En este sentido, lo sublime hegeliano no implica una suspensión temporal o una abstracción estética desligada del movimiento de lo bello. Lo sublime no se opone a lo bello sino que existe *en* lo bello, transcurre en el despliegue histórico de la belleza, no fuera de ella. Debido a que el arte no implica una suspensión del tiempo en el tiempo como diría Schiller (Cfr. Schiller, 1990: p. 30-32), sino que se descompone en diversas fases a través del devenir histórico que manifiestan el *Zeitgeist* –espíritu de época– (cfr. Gombrich, 2014, p. 44), el arte no se sitúa en un edén fuera de toda cronología, como un espacio autónomo del transcurrir temporal. La obra artística se manifiesta *en* el tiempo, y es por ello que tiene un comienzo y un final. En este sentido, solo puede encontrarse la concepción de lo sublime dentro de un mero momento inmerso en el desarrollo de las formas particulares de lo bello. Esto implica que lo sublime no se presenta como un concepto diferenciado frente a la belleza, y que por ello la tensiona y disputa con el objetivo de igualar o superar su preponderancia, sino que la sublimidad, solo se hace visible en una de las tantas manifestaciones desarrolladas dentro del propio concepto de lo bello.

Debido a que para Hegel lo sublime constituye un momento inmerso en el despliegue conceptual de lo bello, dicha aparición constituye una figura dialéctica. Para Hegel el término sublime no enuncia un conjunto de ideas fijo y determinado. Radica más bien en constituirse como una de las determinaciones contenidas en el concepto de lo bello que se concreta en un preciso momento del dinamismo del espíritu. Lo sublime es entonces un momento al cual el proceso dialéctico arriba, precedido por una serie de manifestaciones previas del proceso dialéctico que habilitan su llegada, mostrándose luego superado en pos de manifestaciones del espíritu de mayor determinación. En concreto, la sublimidad implica la culminación del proceso dialéctico beligerante precedido por la unidad indiferenciada de la religión Parsi, la separación confusa y oscilante entre objetualidad e interioridad presente en la fantasía hindú y la disociación determinante entre el contenido artístico y la materialidad, pero a la vez confusa y enigmática, que aparece en el arte egipcio. Es importante entender que la sublimidad no es una figura de la cual se parte, sino a la que se llega como momento de un proceso dialéctico. El concepto sublime no se encuentra

dado de modo inmediato, sino que se muestra como producto de una serie de mediaciones previas acontecidas en otras figuras artísticas.

Ahora bien, del mismo modo que lo sublime constituye un punto de llegada en referencia al decurso dinámico de fases previas, también es el punto de partida de otras instancias espirituales del arte que prosiguen en la profundización de mediaciones dialécticas. La sublimidad precede a la aparición de las formas comparativas del arte, que como período constituye el último peldaño de la fase simbólica previo al desarrollo de la fase clásica. En este sentido, lo sublime, antes de ser contradictorio o disonante con lo bello, lo enuncia, lo revela, lo premedita. Lo sublime funciona como antesala necesaria para la aparición de la belleza en su plenitud. ¿Por qué razón? Porque la unidad perfecta entre significado y figura presente en el arte clásico necesita una previa separación entre ambos lados. La condición de posibilidad de lo clásico radica en la tajante y determinada escisión entre dos polos en supuesta autonomía como ocurre en el arte sublime.

Para Hegel, sin separación pretérita no hay unión dialéctica posible. La unidad artística no constituye en Hegel algo dado de modo inmediato, es la culminación de un proceso plagado de mediaciones. La armonía de la belleza griega es el resultado de la lucha beligerante del período simbólico. Solo existe unidad pacífica entre lo sensible y lo espiritual si antes ambos planos se desarrollaron en lucha. En este respecto, ni lo bello ni lo sublime se expresan como figuras dadas e inmediatas. Ambas son un *producto* del acontecer histórico, son una unidad conseguida en una laboriosa progresión que consta de intervención humana. En la estética hegeliana lo bello siempre es artificial, porque allí ya se encuentra presente lo espiritual, lo libre, lo ilimitado. Lo bello en todos los casos implica una transformación del mundo, un cambio de la naturaleza en donde el hombre le imprime su sello propio. El artista logra reconocerse a sí mismo en la forma de las cosas, adhiere un contenido espiritual a la manifestación fenoménica, que previo a su modificación se mostraba como un objeto meramente material, inmediato e idéntico a todo ser-ahí de su especie o género (cfr. Garaudy, 1974, p. 247). Sin embargo, el artista no da rienda suelta a una libertad ilimitada sobre la materia. En el objeto intervenido, obran legalidades naturales inmutables, y el cambio de forma, resultante del trabajo del artista, siempre se realiza de acuerdo a las coordenadas que habilita el objeto mismo. No se puede hacer con el objeto más que lo que su legalidad objetiva o su combinación permitan, la intervención de cualquier fenómeno no puede rebasar nunca las conexiones causales de las cosas (cfr. Lukács, 1970, pp. 323-327). El arte es, por lo tanto, el producto objetivo de la actividad del ser humano; es la objetividad creada o artificial, que permite a la materia abandonar su mera inmediatez y expresar así un contenido espiritual a partir de la mediación del trabajo humano. Por ello, lo sublime no es un sentimiento meramente subjetivo sino que, como parte integrante del despliegue del concepto de lo bello, acontece como manifestación objetiva del espíritu. En este marco, el arte se desarrolla *en* la historia, ya que es parte del cambio propio de la intervención humana sobre la naturaleza, es una manifestación concreta del trabajo como producción de objetividad espiritual. Como bien expresa Garaudy: “Hegel

da a la estética una nueva dimensión, la de la historia. La fusión o conciliación de la idea y su exteriorización, solo puede realizarse históricamente” (Garaudy, 1974, p. 249). Por lo tanto, el arte al ser espiritual constituye un apéndice de la historia universal como exteriorización concreta en el tiempo. Analizar lo bello es por ello equivalente a analizar la historia del arte. Sin despliegue sensible en el decurso histórico no existe belleza posible. Por esa razón, Hegel se dedica a desarrollar las diversas manifestaciones artísticas que se hacen presentes en los pueblos que fueron pendulares en la historia de la humanidad. No es un capricho el trabajo dialéctico que observamos en el devenir artístico de los pueblos, es una necesidad conceptual. El arte sublime o egipcio no constituyen meros ejemplos de ciertos movimientos conceptuales abstractos, no son instanciaciones arbitrarias que permiten rectificar un desarrollo dialéctico que trabaja abstraído de la historia. En Hegel el despliegue dialéctico es siempre *en* la historia, transcurre solo como aparición efectiva en el espíritu de los pueblos. El arte egipcio o la poesía de la sublimidad no son apariencias de un contenido esencial estético que pervive aislado como cosa en sí en unilateralidad, son más bien expresiones del arte mismo, son descomposiciones del contenido conceptual que solo existe como tal en su aparecer concreto.

En este sentido, aunque sea una aparición marginal, lo sublime es fundamental para la aparición histórica de la belleza clásica. El arte griego es un producto artificial que unifica las escisiones que motorizaron la historia ya sida. El movimiento dialéctico exige la aparición sublime de una separación radical que bordee los márgenes de la esfera estética para lograr una adecuación posterior entre polos ya mediados. La relación tosca que se presenta en la religión hindú, es purificada por la escisión determinada pero confusa y enigmática del arte egipcio, que a su vez es depurada por la consciente y clara distinción entre los terrenos beligerante que se manifiesta en lo sublime.

Conclusión

En base a lo desarrollado en el trabajo, puede decirse que la marginación hegeliana de lo sublime se debe al rol dialéctico que dicha categoría tiene en el despliegue conceptual de lo bello en su dinamismo histórico. Debido a que Hegel coloca a lo sublime como un momento concreto en el decurso histórico de lo bello, resulta importante destacar que dicha figura no solo constituye un avance en relación con las religiones arcaicas, sino también un momento que es preciso dejar atrás.

Lo sublime manifiesta un momento de lo no idéntico que resulta necesario para la posterior aparición de la perfecta amalgama de la belleza clásica, pero dicho momento de inadecuación radical entre espíritu y sensibilidad, manifiesta un estadio de mediación pasado, detenido en la religión hebreo. Luego de su aparición, lo sublime ha agotado su manifestación y es indicado para Hegel enunciar que ha pasado su hora. Una vez que lo bello como perfecta amalgama entre significado y figura se hace presente, lo sublime debe quedar atrás. La figura dialéctica de lo no idéntico tiene su momento de aparición concreto, lo que incita a Hegel a desdeñar cualquier intento de enunciación posterior.

Para Hegel, lo sublime ya cumplió su ciclo, y por ello resulta grotesca su uso en cualquier periodo en donde el arte de lo no idéntico radical no tiene lugar.

Bibliografía

- Bürger, P. (1996). *Crítica de la estética idealista*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Burke, E. (1998). *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona: Altaya.
- Bloch, E. (1974). *El pensamiento de Hegel*. Barcelona: Seix Barral.
- Gombrich, E. (2014). *Breve historia de la cultura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Hegel, G. (1989). *Lecciones de Estética*. Madrid: Akal.
- Hegel, G. (2015) *Fenomenología del Espíritu*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, E. (1991). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
- Longino (1979). *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Gredos.
- Lukacs, G. (1970). *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. Barcelona: Grijalbo.
- Menene, G-B. (1998). Estudio preliminar. En *De lo sublime y de lo bello*. (pp. 11-22) Barcelona: Altaya.
- Oyarzun, P-R. (2010). *Razón del éxtasis. Estudios sobre lo sublime. De Pseudo-Longino a Hegel*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Schelling, F. (1949). *Filosofía del arte*. Buenos Aires: Nova.