

LOS DIOSES JOVIALES: LA ESCULTURA CLÁSICA EN LA ESTÉTICA DE HEGEL

Gustavo Cataldo Sanguinetti⁹⁶

Resumen:

Desde la recuperación e interpretación por parte de Johann Winckelmann del arte griego en *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) e *Historia del arte en la antigüedad* (1764), no solamente no cabe dudar que la presencia de la cultura griega ha sido contante en la filosofía alemana del siglo XVIII, sino además que los propios contenidos y tendencias más profundas del idealismo y el romanticismo alemán están esencialmente determinados por una peculiar recepción de la Grecia clásica. Esta recepción – acompañada de una determinada concepción de la historicidad – es probablemente la más importante reinterpretación moderna de la cultura griega. Si esto es efectivo, entonces también Grecia se nos hace presente a través de esta reinterpretación moderna.

Durante la Edad Media y el Renacimiento Grecia tuvo, sin duda, una importancia y una vigencia real, pero será solamente a partir del siglo XVIII en Alemania cuando se convierte no solamente en modelo digno de ser reiterado, sino además en el arquetipo de toda la cultura occidental y su destino: una Antigüedad ya no pretérita, sino venidera. Esto es lo que ha permitido hablar no solamente de un “filohelenismo” de la cultura alemana, sino también de una “nostalgia de Grecia” (Taminaux) o incluso de una “tiranía de Grecia sobre Alemania” (Butler). Esta recepción ciertamente está

⁹⁶ Profesor Universidad Andrés Bello, mail gcataldo@unab.cl

provista de muchos matices, oscilaciones y hasta contrasentidos, pero toda ella acontece simultáneamente a una determinada concepción de la historicidad y de la propia idea de lo “clásico” como categoría interpretativa.

Sin embargo, en esta reinterpretación de la cultura griega no solamente Winckelmann resulta decisivo, sino el propio Hegel, cumbre del idealismo alemán. Hegel sigue en aspectos fundamentales a Winckelmann - que cita al menos una veintena de veces en sus Lecciones de Estética -, pero le confiere a dicha reinterpretación un desarrollo especulativo y un lugar sistemático peculiar. Hegel seguirá integralmente la fórmula de Winckelmann según la cual el arte griego puede ser definido por “una noble simplicidad y serena grandeza” (*eine edle Einfalt und eine stille Grösse*), pero la dotará de una prosecución sistemática inédita. En este desarrollo especulativo la escultura clásica goza de un lugar de privilegio, tanto en lo que se refiere al desarrollo histórico de las artes, como en lo que se refiere a su lugar sistemático en el orden de las artes. Como es sabido Hegel distingue entre las “formas de lo bello artístico” (*Formen des Kunstschönen*) y “el sistema de las artes singulares” (*Das System der einzelnen Künste*). Las formas de lo bello artístico son la simbólica, la clásica y la romántica; y el sistema de las artes está constituido por la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía. Las tres formas de lo bello artístico a su vez median el sistema de las artes singulares. En otras palabras, no sólo las artes particulares avanzan conforme a estas formas de lo bello artístico, sino además cada arte en particular se subdivide de acuerdo con ellas. Tanto las formas de lo bello artístico como el orden de las artes se establecen sobre la base de una progresiva idealización y subjetivación: arquitectura (arte simbólico), escultura (arte clásico), pintura, música y poesía (arte romántico) no revelan sino una creciente espiritualización de la materia. La manera correspondiente de identidad forma-contenido funciona como

criterio que determina tanto el desarrollo de las formas de lo bello artístico como el sistema de las artes singulares.

En esta ordenación - tanto histórica como sistemática - el arte clásico y la escultura en particular ocupan el lugar de “punto medio del arte” (Mittelpunkt der Kunst) y realizan, por lo mismo, el ideal de arte. En otras palabras, el arte clásico y la escultura cumplen, simpliciter, la propia idea de lo bello: el arte clásico es arte bello sin más. Es por esta centralidad – o equilibrio entre forma y contenido – que la escultura realiza de un modo eminente y ejemplar la propia idea de belleza como “aparición sensible de la idea” (das sinnliche Scheinen der Idee), según la conocida enunciación hegeliana. La ponencia expondrá el lugar dialéctico-sistemático de la escultura clásica en las Lecciones de estética de Hegel, poniendo de relieve su afinidad con las descripciones e interpretaciones de Winckelmann, como interpretación moderna paradigmática, del arte griego de los siglos V y IV.

“Seria es la vida, jovial es el arte”

Friedrich Schiller

La influencia de Johhan Winckelmann en la configuración de la idea de lo clásico como categoría interpretativa de la antigüedad grecorromana parece hoy indiscutible. La moderna recepción de la antigüedad clásica – y, por lo mismo la propia idea de lo clásico como categoría hermenéutica de la modernidad – depende esencialmente de Winckelmann y su interpretación del arte clásico griego, en particular de la escultura. Dos obras Winckelmann marcan decisivamente esta interpretación: *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) e *Historia del arte en la antigüedad* (1764). Estas dos obras orientan de una manera sustantiva no solo solamente los estilos, los tópicos y la estética de literatura clásica alemana, sino también las tendencias más profundas del idealismo y romanticismo alemán. La propia estética clásica alemana – en sus figuras más señeras - no resulta comprensible sin esta influencia.

Es esta preeminencia la que permitido hablar no solamente de un “filohelenismo” de la cultura alemana, sino también de una “nostalgia de Grecia” o incluso de una “tiranía de Grecia sobre Alemania”. Es precisamente a partir del siglo XVIII en Alemania cuando Grecia se convierte en una especie de modelo absoluto a imitar; suerte de “arquetipo trascendental” de la cultura occidental y su destino. Una *antigüedad arquetípica* que como tal ya no resulta simplemente pretérita y rememorada, sino sobre todo vigente y “venidera”. Incluso cada vez que Europa intentó de alguna manera refundarse e instituir un nuevo inicio – como es el caso de la ilustración – no dudó en apelar a la autoridad de la antigüedad clásica como fuente de legitimación. Esta apelación a Grecia como fuente de legitimidad constituye ya una indicación del valor de lo clásico no solamente como período histórico, sino ante todo como categoría ejemplar de la propia modernidad. Valga un perogrullada: los griegos nunca fueron “clásicos”. La idea misma de lo clásico constituye una relación histórica; una suerte de historicidad “trans-histórica”. En este sentido, sin duda, la propia la propia categoría “clásico” no es clásica; es una categoría histórica en que la modernidad establece una relación con la antigüedad clásica.

Es por esta relación histórica que Grecia se nos brinda todavía a nosotros – aunque sólo sea por mediación de su “imaginario” – a través de esta reinterpretación moderna de la antigüedad clásica; ya sea porque imprimió un sello decisivo a las más altas cumbres de la literatura alemana, ya porque determinó especulativamente los más significativos logros de la filosofía moderna. Poco importan a este respecto sus inflexiones poéticas, sus nostalgias, sus sesgos, sus limitaciones y hasta parcialidades; importa ante todo constatar su influjo en la conformación de un “prototipo ideal” de larga y profunda jurisdicción en nuestra propia autocomprensión histórica. Esta recepción ciertamente está provista de muchos matices, oscilaciones y hasta contrasentidos, pero toda ella acontece simultánea a una determinada concepción

de la historicidad y de la misma idea de lo “clásico” como categoría hermenéutica. Incluso allí donde resultan evidentes sus restricciones, excesos y acaso francos errores, no por ello los rendimientos especulativos se verán menoscabados. Esto es evidente en el imaginario poético, pero también en el “imaginario filosófico”. Descifrar pues la forma estética de la escultura clásica implica comprender la propia idea de lo clásico que la determina como su expresión más señalada.

En la expresión “clásico” se conjugan dos sentidos perfectamente discernibles. Por una parte “clásico” como perteneciendo al *género* de lo clásico – y teniendo, por tanto, fundamentalmente un valor estilístico – y, por otra, “clásico” como referido a la *plenitud* de período histórico o al carácter *ejemplar* de una obra o un autor. Es verdad que por sobre este último sentido a menudo ha primado el valor estilístico: lo clásico ya no representa aquí un valor normativo, sino simplemente un género o un estilo histórico, determinado por un antes y un después. Tal es el uso que se hace con frecuencia de lo clásico en la historia del arte. No obstante, es evidente que en el propio uso histórico-estilístico de la expresión “clásico” está también contenido un valor normativo: la antigüedad clásica no solamente designa un determinado período histórico, sino además un valor ejemplar y, por lo mismo, en cierto sentido supra-histórico. En el propio concepto de “antigüedad clásica”, tal como es inaugurado por el clasicismo alemán, se reúnen, aunque solo sea a menudo tácitamente, el aspecto normativo y el histórico (Gadamer, 2007, p. 354). Esta mediación entre lo histórico y lo normativo es perfectamente reconocible en Winckelmann.

Sin embargo, en esta reinterpretación de la cultura griega y de la misma idea de “clasicidad” no solamente Winckelmann resulta decisivo, sino también el propio Hegel, cumbre del idealismo alemán. Hegel sigue en aspectos fundamentales a Winckelmann – al que cita al menos una veintena de veces en sus *Lecciones de Estética* –, pero le confiere a dicha interpretación un desarrollo

especulativo y un lugar sistemático peculiar, donde se reunirán también, a su modo, lo histórico y lo normativo. Hegel ratificará integralmente la fórmula de Winckelmann, según la cual el arte griego puede ser definido por “una noble simplicidad y serena grandeza (*eine edle Einfalt und eine stille Grösse*)” (Winckelmann, 2007, p. 92), pero la dotará en sus *Lecciones de estética* de un orden sistemático-histórico inédito y un despliegue dialéctico peculiar. En este desarrollo metódico la escultura clásica goza de un lugar de privilegio, tanto en lo que se refiere al desarrollo histórico de las artes, como en cuanto a su lugar sistemático en el orden de las artes. La escultura no solamente es el momento histórico culminante del arte clásico, sino además realiza de manera perfecta la misma idea de arte. Este privilegio, sin embargo, tiene matices e inflexiones peculiares que hay que explorar cuidadosamente.

Lo peculiar de la consideración hegeliana del arte –a semejanza del propio Winckelmann – estriba en la mediación del momento histórico y el sistemático. Como es sabido Hegel distingue entre las “formas de lo bello artístico” (*Formen des Kunstschönen*) y “el sistema de las artes singulares” (*Das System der einzelnen Künste*). Las formas de lo bello artístico son la simbólica (arte oriental), la clásica (arte griego) y la romántica (arte cristiano); y el sistema de las artes está constituido por la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía. Las tres formas de lo bello artístico a su vez *median* el sistema de las artes singulares. En otras palabras, no sólo las artes particulares progresan conforme a estas formas de lo bello artístico, sino además cada arte en particular se subdivide de acuerdo con ellas. Así, por ejemplo, si bien la escultura pertenece en el desarrollo de las artes a la forma clásica, sin embargo, a su interior existe también una arquitectura simbólica, clásica y romántica. Tanto las formas de lo bello artístico como el sistema de las artes se establecen sobre la base de una progresiva idealización y subjetivación: arquitectura (arte simbólico), escultura (arte clásico), pintura, música y poesía (arte

romántico) no revelan sino una creciente *espiritualización* o desmaterialización de la materia sensible misma. La respectiva identidad forma-contenido funciona como criterio que define a la par el desarrollo de las formas históricas de lo bello artístico y el sistema de las artes singulares.

Ahora bien, el núcleo de esta clasificación reside en la correspondencia entre el *punto medio histórico* – constituido por el arte clásico – y el *punto medio sistemático* del arte mismo como medio entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal (Vieweg, 2005 p. 99). El arte se diferencia tanto de la simple percepción sensible como del puro interés teórico. Se distingue del pensamiento teórico en que la obra de arte se manifiesta finalmente como *apariencia sensible*, como singularidad concreta través de los respectivos sensibles: figura, color, sonido, constituyen una materialidad sin la cual, simplemente, no hay arte. El arte no pretende la apariencia sensible hasta el extremo de buscar en ella, tal como lo hace la ciencia, el concepto universal y necesario. Pero, por otra parte, la obra bella se diferencia también del deseo puramente sensible en que deja subsistir para sí el objeto, sin pretender destruirlo para su uso y consumo: el objeto es mantenido libre en su ser en sí. De allí que para Hegel solamente los “sentidos teóricos” – la vista y el oído – posean el privilegio del arte, justamente porque únicamente los sentidos contemplativos pueden *dejar en libertad* el objeto. En definitiva, la obra de arte se encuentra “entre” – “en medio de” – la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal. Es por esta unidad entre lo sensible y lo inteligible que se puede afirmar que en el arte se espiritualiza lo sensible y se sensibiliza lo espiritual. He aquí una de las cifras del arte: doble desplazamiento de espiritualización y sensibilización. La *apariencia estética* reúne y unifica la oposición entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal. En cierto sentido se puede afirmar que para Hegel el arte no es sino lo *espiritual sensibilizado* o bien, si se quiere, *lo sensible espiritualizado*.

Hegel condensa esta unidad entre lo sensible y lo espiritual en su conocida definición de belleza como “apariciencia sensible de la idea” (*das sinnliche Scheinen der Idee*)” (Hegel, 1970, vol. 13, p.150). Ciertamente lo que en esta definición late es una exigencia de unidad de dos realidades inicialmente opuestas: la unidad entre lo sensible y lo inteligible, entre naturaleza y libertad. El arte es aparición sensible, pero aparición simultáneamente *idealizada*. Lo *ideal*, es precisamente para Hegel la idea misma en tanto se revela sensiblemente. Lo que se hace presente en el arte es sin duda una doble necesidad: el arte es *apariciencia* sensible, pero al mismo tiempo *aparición* de una idea. Aparición y apariciencia son dos conceptos que para Hegel deben ser pensados conjuntamente. Juega aquí al ambigüedad de la expresión alemana *Schein*: negativamente, por una parte, es *apariciencia* como lo opuesto a lo real, pero positivamente, por otra parte, es *aparición* que ya no se deja reducir a simple apariciencia. Algo así, si nos permite la expresión, como una *apariciencia apareciente*: la unidad de apariciencia y aparición. La obra de arte nos eleva a la pura apariciencia, pero esta apariciencia superior ya no es la apariciencia de lo puramente sensible. Precisamente en esta elevación reside el elemento específicamente estético del arte: la naturaleza superada (*aufheben*) por el arte. Y superada en el doble sentido de la *aufheben*: abolida (*tollere*) y preservada-elevada (*conservare*) al mismo tiempo. El valor positivo de la apariciencia reside, por consiguiente, en que por ella nos vemos liberados de la realidad inmediatamente sensible y conducidos a una *naturaleza espiritualizada*, finalmente expresión de la propia superioridad del hombre respecto de toda opresión natural. Con evidente inflexión teológica, Hegel llega incluso a hablar de un “bautismo” (*Taufe*) espiritual de la naturaleza; suerte de unión eucarística y sacramental por medio de la cual el arte produce la “transustanciación” de la naturaleza. El arte ciertamente no puede prescindir de la sensibilidad, pero al mismo tiempo *niega* su carácter inmediato para elevarla afirmativamente a un estado superior. Las frutas pintadas por Paul Cézanne no “están ahí” para

ser devoradas, consumidas o deseadas, sino elevadas a la condición de *apariencia* para una libre contemplación. El arte es para Hegel, como para Schiller, la manifestación superior de la libertad humana en el seno de la misma apariencia. Esta liberación de la apariencia sensible significa que lo sensible aparece como *superficie*, pero una superficie *transparente*; transparencia de la idea en lo sensible y, por lo mismo, liberación de la sensibilidad inmediata (Biemel, p. 152). En este sentido, afirma Hegel, la apariencia artística, lejos de todo engaño o falsedad, es más verdadera que la pura sensibilidad inmediata. Belleza y verdad son, por una parte, lo mismo. El arte también, a su modo, *dice* la verdad. Sin embargo, si bien la idea es verdadera en cuanto es simplemente en sí y universal, en cuanto puramente pensada, la idea es bella – y no solamente verdadera – cuando aparece exteriormente y se manifiesta sensiblemente. En esta aparición - insistamos - la propia sensibilidad tiene que aparecer libre e infinita. La libertad del arte es la libre aparición de la idea en lo sensible.

Sin embargo, la propia diversificación del arte - ya en su ordenación sistemática como histórica – obedece a los diversos grados de penetración de la idea en la apariencia sensible. Todas las artes y formas artísticas expresan diversos grados de aparición sensible de la idea o, si se quiere, distintos modos de aparición del espíritu en la materia. Si bien, por consiguiente, el arte mismo encuentra su determinación ejemplar en ser el *medio* o el *centro* (*Mittelpunkt*) entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento puramente ideal, su diversificación obedece al modo como cada arte y forma artística se aparta de dicho centro y progresa hacia una espiritualización y subjetivación creciente. Esta determinación sistemática de la belleza como *centro* entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento puramente ideal, concuerda con la determinación histórica del arte clásico como *centro* entre el arte simbólico y el arte romántico. El arte clásico coincide con el *axis* histórico-sistemático del arte en cuanto tal. Y

concuerta a tal extremo que el propio concepto de lo bello encuentra su definición más perfecta en el arte clásico:

El punto medio del arte (*Mittelpunkt der Kunst*) – afirma Hegel – lo constituye la unión, en sí conclusa en libre totalidad, del contenido y la figura sin más adecuada al mismo. Esta realidad coincidente con el concepto de lo bello, a la que en vano aspiraba la forma artística simbólica, sólo se lleva a manifestación en el arte clásico. Por eso en la previa consideración de la idea de lo bello y del arte hemos ya de antemano establecido la naturaleza general de lo clásico: el ideal (*das Ideal*) ofrece el contenido y la forma para el arte clásico, el cual lleva a ejecución en ese modo de configuración adecuado lo que es verdadero arte según su concepto. (Hegel, 1970, vol.14, p. 13)

En otras palabras, el arte clásico cumple de un modo absoluto la propia idea de lo bello: el arte clásico es arte bello sin más. La superioridad del arte clásico reside en el modo de unión o adecuación entre el contenido y la figura. Mientras en arte simbólico – que tiene su realización histórica en el mundo oriental – la idea es todavía abstracta e indeterminada y se mantiene extraña a la existencia concreta, en el arte clásico se produce una perfecta adecuación entre significado y figura. En el arte clásico la idea se incorpora sin resto o desequilibrio en su materialidad sensible. Esta perfecta adecuación consiste en que la idea concuerda con la realidad corpórea individual de una manera perfecta:

El arte – afirma Hegel – ha alcanzado su propio concepto en cuanto hace que la idea como individualidad espiritual concuerde inmediatamente con su realidad corpórea (unmittelbar mit ihrer leiblichen) de modo tan perfecto que ahora en primer término el ser-ahí exterior (äußerliche Dasein) deja de conservar su autonomía

frente al significado que debe expresar, y, a la inversa, lo interno (*das Innere*) no se muestra sino a sí mismo en su forma elaborada para la intuición, y ella se refiere afirmativamente a sí (Hegel, 1970, vol.13, p.392)

Es evidente que el fundamento de la perfección del arte clásico reside en la noción de *correspondencia inmediata*. Esta correspondencia inmediata se expresa tanto en el completo sometimiento de la existencia exterior a la idea, como en la plena manifestación y referencia de la idea a la realidad exterior elaborada por la intuición. Es precisamente esta conformidad plena la que no se realiza en el arte simbólico. El símbolo, en efecto, tal como Hegel lo entiende, se caracteriza por ser una existencia exterior inmediatamente presente o dada a la intuición, pero que no debe tomarse *tal como* se presenta inmediatamente. Ciertamente todo símbolo es un signo (*Zeichen*), pero en el símbolo, a diferencia de la denotación (*Bezeichnung*), la conexión entre el significado y la expresión no es arbitraria. Dicho de otra manera, el símbolo es un signo en que el significado está incluido en la propia expresión sensible. El zorro como símbolo de astucia posee en sí las propiedades cuyo significado expresa. Sin embargo, en el símbolo no existe concordancia perfecta entre significado y la expresión sensible, pues si bien es necesario que concuerden en *alguna* propiedad – por ejemplo, la astucia en el caso del zorro – hay otra serie de cualidades en que no se corresponden – el zorro no solamente es astuto-. Por lo mismo, en el arte simbólico el contenido es también *indiferente* a la expresión sensible que lo representa; este desasimiento ya no es posible en el arte clásico. En este sentido el arte simbólico, como inicio del arte, es un “pre-arte” (*Vorkunst*). Y constituye una especie de “pre-arte” porque allí la idea no es todavía adecuada a su expresión sensible.

Si consideramos ahora la dialéctica ascendente de las tres formas de lo bello artístico desde el arte clásico como punto medio (Mittelpunkt), podemos advertir la siguiente cesura: si por una parte el arte simbólico es una especie de pre-arte en cuanto

introduce una separación entre interioridad y apariencia externa desde el extremo de la apariencia externa, el arte romántico también se introduce una separación, pero ahora desde extremo de la interioridad. En ambos extremos existe un desequilibrio: en una caso un desequilibrio en beneficio de la exterioridad (arte simbólico), en el otro en beneficio de la interioridad (arte romántico). En el extremo superior del arte romántico la idea de lo bello se revela como *espíritu absoluto* - esto es, como espíritu en cuanto tal - y, por lo mismo, ya no se puede encontrar plenamente *incorporado* en la apariencia externa:

Puesto que su contenido exige – señala Hegel –, debido a su libre espiritualidad, más de lo que la representación (*Darstellung*) puede ofrecer en lo exterior y corpóreo, la figura deviene una exterioridad *más indiferente* (*gleichgültigeren*), de modo que el arte romántico reintroduce, por tanto, la separación entre contenido y forma (*Inhalts und der Form*) desde el lado opuesto al simbólico (Hegel, 1970, vol.13, p. 392)

La paradoja radica, sin embargo, en que mientras el arte romántico es la fase suprema de las formas de lo bello artístico, al mismo tiempo está a punto de dejar de ser arte y pasar a la “prosa del pensar”. En el arte romántico la *idealización* llega a tal extremo que “casi” llega a ser pensamiento puro. En este sentido, así como el arte simbólico, como dice Hegel, es una especie de *ante-arte* (*Vorkunst*) – y por lo mismo también precursor - así también se podría afirmar que el arte romántico es una suerte de *post-arte*; esta posterioridad expresa el desequilibrio a favor de la interioridad en desmedro de la representación sensible. El equilibrio y la correspondencia, en cambio, pertenecen al arte clásico y su realización histórica eminente al pueblo griego:

Gracias a esta correspondencia (*Entsprechens*), que implican el concepto de arte griego tanto como el de mitología griega, ha sido en Grecia el arte la suprema

expresión de lo absoluto, y la religión griega es la religión del arte mismo (*Religion der Kunst selber*), mientras el arte romántico posterior, aunque es arte, apunta ya sin embargo a una forma de consciencia superior a la que el arte está en disposición de ofrecer (Hegel, 1970, vol.14, p.126)

Esta ambigüedad del arte romántico – su propia superioridad como arte ya apunta a su abolición – quizá se pueda discernir mejor si lo comparamos ya más concretamente con el arte clásico y las figuras que concretamente asumen ambas formas. Lo primero que es necesario afirmar es que la correspondencia del arte clásico tiene su verificación fundamental en la figura humana: “La figura (Gestalt) – afirma Hegel – es esencialmente la humana, pues únicamente la exterioridad del hombre (*Äusserlichkeit des Menschen*) es capaz de revelar de modo sensible lo espiritual” (Hegel, 1970, vol.14, p.21). Es en la expresión total del cuerpo humano vivo (*Lieb*) donde el alma se revela; es en el rostro, los ojos, la postura, los gestos y los músculos donde se refleja el espíritu. En el arte clásico el espíritu no es ajeno al cuerpo: la corporeidad viviente (*Leiblichkeit*) pertenece al espíritu como su existencia (Dasein) y a su vez el espíritu es lo interno que pertenece al cuerpo. No hay aquí pues disparidad alguna entre lo interno y lo externo. En este sentido ciertamente hay que decir que el arte clásico es antropomórfico; y ello no como deficiencia, sino como su expresividad más señalada. Sin embargo, no es suficientemente antropomórfico, si lo comparamos con el arte romántico. El arte romántico lleva el antropomorfismo mucho más allá, incluso al exceso y al límite de lo “representable”. En la doctrina cristiana Dios no es solamente un individuo humanamente configurado, sino un individuo singular efectivamente real: un Dios al mismo tiempo completamente Dios y completamente hombre, sujeto a una existencia escindida por el sufrimiento y la temporalidad, pero finalmente reconciliado en una “carne” rediviva. Es decir, el cristianismo implica “el

movimiento infinito de llegar hasta el extremo de la oposición (zum Extrem des Gegensatzes) y, sólo como superación (Aufhebung) de esta separación, volver en sí a la unidad absoluta". (Hegel, 1970, vol.14, p.24). Aquí ciertamente ya desaparece la completa adecuación del arte clásico - la perfecta armonía y la serena grandeza de esos dioses que tan vívidamente había descrito Winckelmann - y, en su lugar, se instaura el "desgarro" como condición de retorno hacia una interioridad absoluta. De allí que sea imposible expresar el "drama cristiano" con los medios del arte clásico. El drama cristiano es, por así decirlo, un drama corpóreo. Pero de una corporalidad patéticamente desgarrada. Un "Dios agonizante" no solamente resulta incomprensible para el arte clásico, sino también estéticamente irrepresentable:

En las formas de la belleza clásica no puede representarse (darstellen) a Cristo flagelado, con la corona de espinas, arrastrando la cruz al lugar del suplicio, clavado en la cruz, agonizante en el tormento de una lenta muerte de martirio, sino que en estas situaciones lo superior es la santidad en sí, la profundidad de lo interno, la infinitud del dolor como momento eterno del espíritu, la resignación y la divina calma (Hegel, 1970, vol.14, p. 153)

La limitación del arte clásico estriba, en definitiva, no solamente en que no alcanza la interioridad y la espiritualidad absoluta, sino sobre todo en que no ha "elaborado" - mediado - dicha interioridad desde la secesión y el desgarrro. La imperturbable armonía de los dioses griegos, su ventura y serenidad, su existencia perfectamente "adecuada", no hacen sino revelar su carácter todavía abstracto: la individualidad libre del arte clásico no se constituye desde el devenir y el movimiento que concilia la oposición. De allí también su falta de concreción, su ignorancia del pecado y el mal, su ausencia de quebranto y desequilibrio, su proscripción de lo feo y horrendo. Ciertamente, afirma Hegel, en el arte clásico *"la sensibilidad no está muerta y rematada (getötet*

und gestorben), pero tampoco por ello resucitada (*aufgestanden*) a la espiritualidad absoluta” (Hegel, 1970, vol. 14, p.24). Solamente desde el movimiento y el devenir concretos – y no desde la serenidad de la “perfecta adecuación” de los dioses griegos– se hace posible una subjetividad renacida como tal.

Ahora bien, lo mismo que acontece en las “formas de lo bello artístico”, sucede con el “sistema de las artes”: arquitectura (arte simbólico) escultura (arte clásico), pintura, música y poesía (arte romántico) conforman una ordenación cuyo criterio son los niveles crecientes de inteligibilidad y repleción racional de la materia sensible. Si pues la belleza artística consiste en la *aparición sensible de la idea* y, por lo mismo, el progreso de las artes se estructura conforme a niveles crecientes de espiritualización de la materia, es evidente que la poesía representa el arte espiritual por excelencia. Sin embargo, por ello mismo – y aquí reside la ambivalencia a que nos hemos referido – lo mismo que la poesía consigue en espiritualidad lo pierde en sensibilidad. La “des-sensibilización” de la poesía, proporcional a su espiritualización, se fundamenta en la función o en el uso respectivo del material: aquí el contenido espiritual no vale en su *correspondencia* perfecta – como en la escultura – con la existencia sensible, sino que la existencia sensible es un simple medio para que lo espiritual se revele como tal. Dicho de otra forma, en la poesía el sonido – la materia sensible – no conserva ya un valor propio, sino que sirve como simple *mención* externa de un contenido espiritual. En la palabra poética, la “sensibilidad” – el sonido– sirve como simple medio de *significación* de lo espiritual, pero lo espiritual mismo no se *incorpora* en su plena materialidad a lo sensible. Esta “degradación” de la materia tiene indudables consecuencias para el lugar que ocupa la poesía en el sistema de las artes.

La poesía, es verdad, se encuentra en el vértice de las artes: es para Hegel el arte del espíritu en cuanto tal. Sin embargo, precisamente por ello, en cierta medida desiste de ser arte. Su mayor

espiritualidad constituye a la vez su dignidad y su tacha. Es la más “espiritual” de las artes, pero al mismo tiempo la menos “sensible”. La poesía presagia de alguna manera la muerte del arte y constituye un punto de transición en que comienza ya a convertirse a la prosa del pensar y ceder su lugar a la religión y a la filosofía. La poesía es la puerta de acceso – artística, por cierto – al pensamiento puro: “precisamente en esta fase suprema, – afirma Hegel– el arte va más allá de sí mismo al abandonar el elemento de sensibilidad reconciliada del espíritu y pasar de la poesía de la representación a la prosa del pensar (*Prosa des Denkens*)” (Hegel, 1970, vol. 13, p. 123). La escultura, en cambio, como arte clásico por antonomasia, representa precisamente el perfecto equilibrio entre lo interno espiritual y la figura sensible – no mera *alusión* como en la arquitectura o pura *mención* como en la poesía –. Por ello, en su perfecta adecuación, la escultura por sí misma queda remitida, más que cualquier otro arte, al *ideal* del arte clásico: es sin más el *centro* del arte clásico y el *ideal* del arte en general. Este carácter de centro de la escultura clásica – expresión del equilibrio entre materia y forma – hace que ella realice sin más la propia idea de lo bello. La propia definición de lo bello como “aparición sensible de la idea” se cumple de manera acabada en la escultura. Si la arquitectura ha preparado el templo del dios, la morada de la comunidad, con la escultura “el dios mismo entra en el templo, al caer el rayo de la individualidad (*Blitz der Individualität*) sobre la masa inerte (...)” (Hegel, 1970, vol. 13, p.118). Este “rayo de la individualidad”, sin embargo, no queda disipado en el juego de las circunstancias y las pasiones contingentes, sino que se recoge en las formas puras e ideales de la figura humana. Con la escultura – afirma Hegel – “accede a manifestación por primera vez en su eterna calma (*ewigen Ruhe*) y esencial autonomía lo eterno y espiritual” (Hegel, 1970, vol. 13, p.118). La deuda con Winckelmann no necesita ser enfatizada: en la escultura, finalmente, resplandece la noble simplicidad y la serena grandeza de los dioses griegos.

La calma y la serenidad de la escultura clásica – a diferencia del desgarramiento y la escisión del arte romántico – tiene su esplendor, como hemos dicho, en la *figura humana*, precisamente porque la espiritualidad individual se expresa en una corporalidad completamente equilibrada. Aquí el espíritu aparece como *individualidad concreta*- o plenamente materializada - y no como absoluto, pero como una individualidad purificada capaz de expresar una *idealidad* exenta de la urgencia y de la finitud contingente de lo puramente sensible. La tarea del arte clásico – y en particular de la escultura – de personificar y humanizar lejos de constituir una deficiencia para lo espiritual mismo, es la única manera de llevarlo a una intuición sensible adecuada: “El personificar y humanizar (*Vermenschlichen*) han sido ciertamente denigrados como a menudo una degradación de lo espiritual; pero, en la medida en que tiene que llevar a la intuición de modo sensible, debe el arte proceder a esta humanización, pues solo en su cuerpo (*Leibe*) aparece el espíritu de manera satisfactoria” (Hegel, 1970, vol.13, p.110). Es la congruencia entre significado (*Bedeutung*) y figura (*Gestalt*) lo que caracteriza al arte clásico y que se realiza de modo eminente en la escultura. En la escultura, en efecto, a lo sensible ya no le queda ninguna expresión que no sea lo espiritual mismo y, a la inversa, a lo espiritual no le resta nada que no sea representable sensiblemente en una forma corpórea. De allí la calma y la serena dicha de la escultura clásica. Con las formas ideales de la figura humana la escultura “accede a manifestación por primera vez en su eterna calma y esencial autonomía lo eterno y espiritual” (Hegel, 1970, vol. 13, p. 118).

A efectos de caracterizar esta congruencia entre “significado” y “figura”, Hegel analiza – en gran medida siguiendo a Winckelmann – con gran detalle los aspectos particulares de la escultura clásica o, como también la llama, la *escultura ideal*. La escultura ideal es aquella que cumple no solamente el *ideal* de arte clásico, sino también *simpliciter* la propia idea de arte. En esta exégesis de los rasgos específicos de la escultura clásica, se detiene

particularmente en la cabeza, la postura y el atuendo. Con el fin ejemplificar intuitivamente esta perfecta adecuación de la escultura clásica, refirámonos solamente a la postura (*Stellung*). La primera característica – y la más importante para Hegel – es la “posición erecta” del hombre, reflejada eminentemente en la escultura clásica. El tronco del animal corre paralelo al suelo, el hocico y los ojos prosiguen esta dirección y el animal no puede superar autónomamente por sí esta relación con la gravedad. Lo contrario sucede con el hombre, ya que el ojo que mira recto en su dirección está en ángulo recto con la línea de gravedad y del tronco. Hegel ve en esta posición erecta una “expresión espiritual”, el propio alzarse – “ponerse de pie” – del hombre por medio de la voluntad: “Por eso tiene ya la posición erecta una expresión espiritual (*geistigen Ausdruck*), en la medida en que puede alzarse del suelo guarda conexión con la voluntad y por consiguiente con lo espiritual y lo interno” (Hegel, 1970, vol. 14, p. 398). Ni agachado ni en cuclillas puede el hombre *alzarse* en su ser-libre. Sin embargo, la posición erecta como tal no es todavía *bella*. Para que lo sea es necesario que se manifieste la “libertad de su forma” (*Freiheit ihrer Form*). Esta “posición libre” (*Frei Stellung*) significa apartar toda rigidez, toda forma puramente arquitectónica y manifestarse espontáneamente, como si el cuerpo por sí mismo y sin coacción alguna “tomase posición”: “pues si no cuerpo y espíritu se muestran como algo distinto, recíprocamente separados y se presentan en la relación de la mera orden por una parte y de la obediencia abstracta por otra, mientras que ambos deben constituir en la escultura uno y el mismo todo inmediatamente concordante” (Hegel, 1970, vol. 14, p. 399). La espontaneidad (*Ungezwungenheit*), por consiguiente, es un requisito capital de la escultura clásica. Lo que tal espontaneidad manifiesta, finalmente, es la perfecta concordancia entre cuerpo y espíritu.

De allí que el rasgo fundamental de la escultura que mejor representa el ideal de arte clásico sea para Hegel, como para

Schiller, el de la jovialidad (*Heiterkeit*). La individualidad bella tiene como expresión suprema “la calma y la beatitud joviales (*die heitere Ruhe und Seligkeit*)” (Hegel, 1970, vol.13, p. 208). Hegel cita a este respecto al propio Schiller en su último verso del prólogo a *Wallenstein*: “seria es la vida, jovial es el arte” (*Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst*). La expresión alemana *Heiterkeit* significa en alemán tanto alegre, jovial, como sereno o calmo. Ciertamente lo que en este contexto la expresión quiere indicar no es la simple jocosidad o hilaridad sentimental y enajenada, por así decirlo, sino la jovialidad o *alegría serena* capaz que se recoge y reposa en sí misma. La figura artística ideal existe ante nosotros como un dios venturoso. Para los dioses venturosos la urgencia, la ira y los intereses finitos, carecen en último término de gravedad. Este positivo replegarse en sí, junto a la negatividad de todo lo particular y contingente, les da el rasgo de jovialidad y sosiego: “Esta fuerza de la individualidad, este triunfo de la libertad concreta en sí concentrada es lo que reconocemos particularmente en la jovial calma (*heiteren Ruhe*) de las figuras de obras de arte antiguas” (Hegel, vol. 13, p. 208). Y no es que los venturosos estén exentos de lucha y se desgarran, pues también cuando se representa a los héroes trágicos sucumbiendo al destino “el ánimo se retira sin embargo al simple ser-consigo diciendo: ¡Así son las cosas! (*Es ist so*)” (Hegel, vol. 13, p.208).

Es este ¡así es! lo que también habría de descubrir Winckelmann en su descripción del Laocoonte. Lo que se manifiesta en el Laocoonte es, pese a las apariencias, una “noble simplicidad y serena grandeza”, pero no sin desgarrar y escisión. Laocoonte sufre, se agita y lucha, pero su alma permanece en calma. En medio del más profundo dolor y de los más grandes tormentos se manifiesta un alma grande y serena:

La característica universal que otorga primacía a las obras de los griegos es, al fin y al cabo, una noble simplicidad y serena grandeza (*eine edle Einfalt und eine stille Grösse*), tanto en la posición como en la expresión.

Así como la profundidad del mar siempre permanece calma por mucho que la superficie se enfurezca, del mismo modo la expresión de las figuras de los griegos muestra aun en medio de las pasiones, un alma grande y sosegada (*eine grosse und gesetzte Seele*). Esta alma se muestra en el rostro, y no sólo en él, de Laocoonte, incluso en medio del sufrimiento más extremo. El dolor que se descubre en todos los músculos y tendones del cuerpo y que, sin tomar en consideración el rostro y otras partes, casi cree sentir uno mismo el vientre contraído dolorosamente, este dolor, digo, se exterioriza sin embargo sin ningún furor ni en el rostro ni en la actitud en su conjunto (...). El dolor del cuerpo y la grandeza del alma se reparten por toda la estructura de la figura con idéntica fuerza y, por así decirlo, quedan equilibrados. Laocoonte sufre, pero sufre como el Filoctetes de Sófocles: su desgracia nos llega hasta el alma, mas querríamos poder soportar la desgracia como lo hace este gran varón (Winckenman, 2007, p. 92)

No puede sino resultar curioso - y hasta desconcertante - que Winckelmann utilice, para ilustrar la “noble simplicidad y serena grandeza” del arte griego, no una obra de período clásico, sino una obra de la época helenística, donde parece precisamente romperse la armonía y la calma jovial de los dioses griegos. Es esta aparente ruptura de la armonía clásica precisamente la que desató Alemania el famoso *Laokoon-Streit* y en el Lessing interviniera de una manera tan determinante con su escrito *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Se trata sin duda de un “caso límite” con el que Winckelmann pone a prueba su tesis fundamental. El grupo escultórico, como se sabe, es una obra del siglo I d. c. que se encuentra exhibido en el Museo Pío Clementino de los Museos del Vaticano. Se trata de una obra del período helenístico perteneciente a la escuela de Rodas o de Pérgamo. La escultura representa el momento en que el sacerdote Laocoonte es

enroscado por dos serpientes marinas junto a sus dos hijos. En general, el conjunto escultórico - de un marcado carácter trágico y patético - parece representar la máxima impotencia y el dolor más recóndito. Tanto por su estructura oblicua como por la extrema y sobrecogedora representación del dolor humano, en la obra parece desaparecer la serenidad y la proporción clásicas. Por supuesto para Winckelmann le hubiese resultado mucho más simple para ilustrar su tesis apelar, como en otros lugares lo hace, al Apolo de Belvedere o el Torso de Belvedere, también parte del Museo Pio Clementino. Sin embargo, Winckelmann apuesta, en este caso, por lo más difícil: ¿Cómo descubrir, en efecto, en el grupo escultórico del Laocoonte la armonía de los dioses griegos, su noble sencillez y serena grandeza? Ciertamente la fórmula “noble sencillez y serena grandeza” iba en parte dirigida contra el estilo barroco y rococó. Frente al barroco y el rococó - y contra su obsesión micromegálica y ornamentalista - postulaba un retorno al estilo equilibrado, escueto, límpido y sereno, de las obras clásicas. No obstante, el ejemplo del Laocoonte parece complicar la fórmula de Winckelmann, aparentemente simple y evidente. Lo que se manifiesta en el Laocoonte no es simplemente una noble “simplicidad y serena grandeza” sin más, sin un contrapeso dialéctico y negativo, por así decirlo. La comparación en este punto es palmaria: el mar cuya profundidad permanece tranquila mientras la superficie es azotada por una tormenta. Laocoonte sufre y se agita; convulso y desgarrado manifiesta en lo profundo, sin embargo, “un alma grande y equilibrada”.

Hegel - citando y exaltando a Winckelmann - va a comentar del siguiente modo el grupo de Laocoonte: “Lo más esencial que en este grupo hay que considerar es el hecho de que, pese al intenso dolor, a la gran verdad, a la contracción espasmódica del cuerpo, a la tensión de todos los músculos, sea conservado sin embargo la nobleza de la belleza (*Adel der Schönheit*) y ni del modo más remoto se ha incurrido en la mueca, la distorsión y la contorsión” (Hegel, 1970, vol.14, p. 434). Hegel, como Winckelmann, va a

interpretar la eterna y serena jovialidad de los dioses griegos no simplemente como ausencia de dolor y desagrado, sino como fidelidad a sí mismo. Es esta “fidelidad” la que se manifiesta en la escultura clásica como perfecta adecuación entre significado y figura. Todavía el héroe trágico, sucumbiendo al destino, puede ser fiel a sí mismo renunciando libremente a lo que se le hurta, menos a sí mismo. Encadenado por el destino el hombre puede perder la vida, pero no su autonomía y jovialidad: “Sojuzgado por el sino el hombre puede perder la vida, no su libertad. Este estribar en sí es lo que puede conservar y dejar que aun en el dolor aparezca la jovialidad de la calma” (Hegel, 1970, vol. 13, p.208). El esplendor de los dioses brilla en la figura humana aun en el dolor y el desagrado de un destino aciago. Incluso ahí puede el hombre esplender con un sereno ¡así es! o, incluso, con un noble y jovial ¡así sea! Es lo que Nietzsche, mucho después Hegel, como un lejano eco de la serenidad de los dioses griegos, llamaría *amor fati*: “Quiero aprender cada vez mejor a ver lo necesario (*Nothwendige*) de las cosas como bello – así seré de los que vuelven bellas las cosas. ¡Amor fati; que ese sea en adelante mi amor! No quiero librar guerra a lo feo. No quiero acusar, no quiero ni siquiera acusar a los acusadores. ¡Apartar la mirada que sea ésta mi única negación! Y, en definitiva, y en grande: ¡quiero ser, un día, uno que sólo dice sí!” (Nietzsche,1999, vol. 3, p. 520).

Bibliografía:

- Biemel, Walter, (1962). *La estética de Hegel*, Convivium, Núm. 13, p. 147-162
- Gadamer, H.G. (2007). *Verdad y Método, vol. I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Hegel, G.W.F. (1970). *Werke in 20 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Nietzsche, F. (1988). *La gaya ciencia*. Madrid: Akal.
- Nietzsche, F.(1999). *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Vieweg, Klaus. (2005). *El arte como “punto medio” y su clasicismo*. Estudios de Filosofía, 99-108
- Winckelmann, J.J. (2007). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica
- Winckelmann, J.J.(1968). *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Berlin: De Gruyter.