

Inadecuación entre contenido y figura en las formas artísticas simbólica y romántica

Discordance between content and mode of representation in the symbolic and romantic art forms

Por: Nicolás Gracia Varela
Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia
nicolas.gracia@udea.edu.co
Recepción: 19.11.2016
Aprobación: 15.12.2016

En sus *Lecciones sobre estética* Hegel propone una filosofía del arte en la que ni el arte ni el pensamiento resultan degradados ni magnificados; no pretende, de ninguna forma, imponer la violencia del concepto en las obras de arte o elevar artificialmente el valor de lo que por naturaleza es un mero adorno. Más bien, al reconocer el arte, en tanto producción humana, como una forma del pensamiento, hace específica la tarea de la filosofía en relación a éste; en la medida en que los movimientos del pensamiento tienden al reconocimiento consigo mismo, la filosofía debe preguntarse por la naturaleza del contenido que busca representarse en el arte, por las formas en que la verdad pueda aparecer en él. Esta investigación es a su vez el análisis de las transformaciones históricas de este contenido y de las formas en que se relaciona de manera más o menos adecuada con su representación sensible. Las formas universales del arte son las categorías que emplea Hegel para dar cuenta de estas configuraciones, que son también formas de concebir el mundo.

El factor histórico que delimita estas categorías no implica meras relaciones causales entre la historia y la verdad que se expresa en el arte, o viceversa, sino una interdependencia entre éstas, dado que el contenido, es decir, los desarrollos espirituales de la humanidad, no se dan a partir de una necesidad externa a la vida de los hombres pero tampoco de la pura arbitrariedad, por el contrario, se derivan de la acción humana en su libertad. Así, las categorías no poseen un carácter estático, más bien describen las transformaciones que desembocan en las formas particulares en que los hombres se han relacionado con el arte y

el mundo en diversos momentos de la historia. Estas formas universales del arte son la forma simbólica, la clásica y la romántica. A grandes rasgos, y en términos de la relación entre forma y contenido, la forma simbólica y la romántica describen una relación negativa entre éstos; constituyen la incongruencia entre representación sensible y contenido, que sólo en la forma clásica alcanza la unidad y la plena adecuación.

El propósito de este trabajo será mostrar los caracteres que distinguen la inadecuación de la forma simbólica de la forma romántica, cómo en una lo característico es la indeterminación y la búsqueda errática del arte para constituirse como tal y para alcanzar lo propiamente bello, y en la otra la consciencia del arte como arte, la consciencia del espíritu de sí mismo, y el vuelco hacia una interioridad plenamente determinada que supera la belleza, que en su libertad no necesita más de tal adecuación. Además, a través de esta caracterización intentaré vincular la inadecuación que es propia a ambas formas a ciertos aspectos propios de la filosofía de Hegel.

La forma artística simbólica

El símbolo, tomado en su autonomía, es decir, como la forma constituyente primordial de obras de arte enteras y no como una forma parcial o secundaria dentro de ellas, se caracteriza principalmente por su sublimidad. Ésta se deriva de la indeterminidad de la idea, que no alcanza a dejarse abarcar completamente por ninguna forma exterior. Lo sublime consiste entonces en estar más allá de la apariencia sensible; un estar más allá que, sin embargo, no toma aún lo sensible de forma negativa o completamente extraña, sino que más bien le otorga cierta polivalencia a todo lo concreto exterior. Con el símbolo tenemos una existencia real que nos es presente e inmediata, cuyo significado, no obstante, no podemos interpretar en esa misma inmediatez, sino que debemos tomar de una forma más amplia.

Si bien el carácter indeterminado del espíritu es la razón de tal amplitud y diversidad de los significados del símbolo, no implica esto que su medio es la completa arbitrariedad. En tanto signo, el símbolo conserva en sí la ambigüedad y la posibilidad que le son intrínsecas, pero a diferencia del mero signo, posee por lo menos la tendencia a buscar cierta unidad entre figura y contenido; el contenido no es completamente indiferente a la figura, ya que esto sería impropio de la búsqueda natural del arte. Lo que se encuentra en el símbolo es

entonces una adecuación parcial entre figura y contenido que podría resumirse en el hecho de que la expresión sensible de un significado posee por lo menos un rasgo en común con éste. Así, empleando ejemplos análogos a los de Hegel, encontramos que el color rojo en los botones de emergencia, como signo, no posee ninguna relación con el sentido de alarma que representa, mientras que el árbol, como símbolo, comparte con el significado a representar, a saber, la sabiduría o la experiencia, al menos un rasgo común: la longevidad que logran muchas especies de árboles es asociada comúnmente al sabio.

Por otro lado, precisamente porque el símbolo tan sólo enlaza ciertas particularidades comunes a la figura sensible y el contenido, su ambigüedad se mantiene, en tanto la figura sensible no pierde su significado inmediato; la imagen del árbol remitirá al mismo tiempo al significado árbol y al significado sabiduría o experiencia, pero bien podría llevar a la intuición otros contenidos. De esta forma no sólo el contenido, como se decía anteriormente, rebasa las posibilidades de lo sensible, sino que lo sensible puede ir también más allá de un contenido particular, solamente en la medida en que puede ser símbolo de mucho más. En este punto, se evidencia el valor de la historia en relación con las intuiciones artísticas, ya que la pluralidad de significados lleva inmediatamente a la pregunta por la pertinencia de la interpretación. La cuestión es si al encontrarnos con la representación de un árbol debemos pensar siempre en algún contenido ulterior, o si simplemente debemos conformarnos con su significado más inmediato. La respuesta será que en lo propiamente simbólico los contenidos han sido socializados y son dependientes de la cultura en que se desarrollan; el contenido y la figura, a pesar de su inadecuación, se encuentran, para los hombres pertenecientes a las culturas en que esta forma artística se dio en su mayor expresión, en unidad inmediata. Encontramos aquí una de las primeras diferencias tanto entre distintos momentos de lo simbólico, como entre la inadecuación simbólica y la romántica, dado que lo propio de las versiones posteriores del símbolo es la autónoma fijación de los contenidos universales, y la transformación del símbolo en una imagen o una forma comparativa, en la que se encontrarán figura y contenido claramente diferenciados, y solamente vinculados por un contexto dado particularmente. Se podría decir que en lo simbólico como tal, ese vínculo entre forma y contenido era otorgado por la vida común de civilizaciones enteras, y no por la voluntad consciente de una subjetividad.

De esta forma se empieza a hacer claro que lo que está en juego con estas categorías es,

además de la relación de cada una de estas intuiciones artísticas con la belleza ideal, el devenir de la subjetividad a través de la historia. Cuando Hegel admite el arte como una forma del pensamiento, como manifestación sensible de la verdad, nos dice que el arte es un fin en sí mismo que traduce de diversas formas lo que es más importante para los hombres de cada época; no necesariamente ideales o concepciones nobles, sino aquello que más inquieta el espíritu, que con mayor violencia lo pone en movimiento, ya que esta inquietud es, cabalmente, su verdad. En esta expresión o traducción que lleva a cabo el arte, el hombre hace explícita la concepción que tiene de sí mismo y de su mundo, por lo cual, en lo que respecta a la forma simbólica, la subjetividad no se reconoce como tal a sí misma, el arte no se reconoce como arte y lo que caracteriza a los contenidos es la indeterminada abstracción y la inconsciencia. La búsqueda de este arte no es entonces sólo la búsqueda o el movimiento hacia la belleza, sino también hacia una libre individualidad.

Con esto en mente, los diferentes momentos dentro de lo simbólico se pueden entender como los movimientos de la subjetividad desde que el hombre adquiere una primitiva consciencia de su diferencia con lo que le rodea hasta que puede emplear esa exterioridad para expresar contenidos libremente, o, como en las formas de la mística cristiana y musulmana, hallar con el poder de una profunda subjetividad la expresión de lo divino en eso exterior que era anteriormente motivo del asombro. Estos momentos son el simbolismo inconsciente, el de la sublimidad y el simbolismo consciente de las formas comparativas.

El simbolismo inconsciente, en sus primeros momentos, no constituye aún una forma artística. A partir de la diferencia que establece el hombre entre su existencia y la existencia de lo natural, identifica aquello inconmensurable que empieza a gestarse dentro de él con todo lo sensible, y lo hace de manera inmediata. Esto no es propiamente arte, en tanto sólo es culto de la naturaleza. Se habla entonces de la intuición de los pueblos originarios, que sin construir todavía sus propias representaciones sensibles, veneran el río o la luz del sol no porque *representen* lo divino, sino porque ellos mismos *son* lo divino. Esta unidad sustancial entre una existencia natural y lo absoluto se disuelve cuando los contenidos universales van más allá de su forma sensible en la naturaleza, sin dejar de valerse de ésta para hacerse claros para la consciencia. Así, la escisión entre forma y contenido se establece, pero sólo en la necesidad de espiritualizar lo material o materializar lo espiritual; no se posee el símbolo en la sublimidad cualitativa que requiere de éste ser en sí mismo

representación ambigua, sino que se llega a una desordenada distorsión y combinación de los rasgos de la naturaleza y las formas humanas. Un ejemplo de este momento de lo simbólico es la representación de los dioses de la india, en la que las formas animales son tomadas como punto de partida para lograr una distorsión que indique la presencia de algo más en ellas. Un algo más que permanece indeterminado y ligado a la naturalidad, lejos aún de la consciencia de sí como lo que desborda su representación sensible.

Es en el arte egipcio en que lo simbólico se presenta como tal en su autonomía: las figuras se muestran como tareas, como el proyecto de develar algún contenido interior. La pirámide logra esto en tanto es una figura separada de la naturalidad, creada por el espíritu humano, que contiene un algo oculto, un cuerpo. Con esto el contenido a representar es el reino de la muerte y la eternidad del alma, y la figura es ese enorme cristal. La figura comunica, por tanto, tan sólo de una forma aproximativa y no explícita e inmediata, ya que sólo en el ocultamiento que opera la pirámide puede verse algo en común con el reino de los muertos; a saber, su distanciamiento de la inmediatez.

Pero es solamente en este arte, el egipcio, que puede hablarse de símbolo como tal, ya que más tarde la indeterminidad de los contenidos empieza a ceder ante la consciencia de la escisión entre lo absoluto y lo sensible; la forma de relacionarse con esta inadecuación se hace consciente, con lo cual lo relevante no será ya la interpretación de algún contenido, abstracto, multiforme e indeterminado, sino la vinculación de lo particular, de lo sensible con el espíritu absoluto. Esta expresión requiere no solamente de la consciencia de la incongruencia, sino también de una profunda subjetividad que logre captar la participación de todo lo contingente con el espíritu uno, de esa sustancia absoluta que empieza a reconocerse como una libertad totalizadora. Esta participación se encuentra en el arte tanto de forma positiva, en el panteísmo oriental, como de forma negativa, en la poesía judía; en una lo relevante es mostrar todo lo vivo en su relación originaria con el espíritu que lo constituye, en la otra la subordinación de lo sensible para dar cuenta de la grandeza de lo absoluto, en este caso particular, del Señor. Lo que distingue este simbolismo de la sublimidad del simbolismo consistente de las formas comparativas es que la escisión misma es la que se dota de contenido; la incongruencia entre lo espiritual y lo sensible se mantiene en su relación disforme y sólo a través de la intuición subjetiva, primordialmente del poeta, se logra referir de forma adecuadamente inadecuada a un contenido.

Contrariamente, en las formas comparativas es un tercero, un contexto el que hace posible la referenciación. El simbolismo de estas formas hace de la imagen algo innecesario, es una intelección, que precisamente por restar relevancia genuina a lo sensible, algo que constituye la forma del arte mismo, sólo puede aparecer como forma artística subordinada; inadecuada para expresar lo absoluto.

En la subordinación de estas formas, encontramos otra tesis importante dentro de este proyecto filosófico de Hegel, que para nuestra argumentación ha de servir a modo de recapitulación. Característico de la forma simbólica no es sólo la indeterminación, sino, como es cierto para las otras formas, buscar la compenetración entre figura y contenido, un balance que unifique la jerarquía que se da entre estos dos ámbitos. Con esto quiero decir que si las formas comparativas no pueden constituir la base de obras de arte enteras es porque tienen en sí el germen de la intelectualización del arte, con lo que ni el arte ni el pensamiento ganan nada. Así, recalcando la relevancia de la búsqueda de la adecuación, la inadecuación simbólica, aunque en algunos de sus momentos tome lo sensible como lo negativo, no pude intentar neutralizarlo, dado que con esto el símbolo ya no sería arte.

Forma artística romántica

En lo romántico se lleva a cabo una superación de la belleza ideal y el espíritu se repliega sobre sí mismo en una autosuficiencia que hace de lo sensible algo completamente subordinado. Como en lo simbólico, se da la inadecuación de figura y contenido, mas esta vez a través de una consciencia plena de la superioridad del espíritu, de la interioridad. En su exposición de lo romántico en general, Hegel (1989) nos dice:

La simple, compacta totalidad del ideal se disuelve y disgrega en la doble totalidad de lo subjetivo que es en sí mismo y de la apariencia externa, para permitir que el espíritu alcance mediante esta separación la más profunda reconciliación en su propio elemento de lo interno. (p.382)

Entendemos entonces que la doble totalidad es la plena separación de ambos ámbitos; al espíritu le es incómoda la unidad con lo sensible que alcanzaba en lo clásico, ya que su medio natural es lo interno, por lo cual regresa a sí para reconciliarse consigo mismo, en la interioridad, en el ánimo subjetivo, dejando la figura externa como aquello que ya no le puede ser adecuado.

Sin embargo, este regresar a lo interno no es dejar de hacer arte, tampoco que el arte no pueda ser bello. Más bien, se dice que la belleza ideal, como compenetración del espíritu en lo sensible, no es ya lo principal en la labor artística, que incluso cuando se dé no será ya belleza ideal, sino belleza espiritual. Esta belleza será, propiamente, el espíritu encontrándose en sus propias producciones, permeando todo lo finito, siendo a su vez consciente de que lo exterior no es su ámbito propio; es la comunicación libre del espíritu con lo sensible, en la que lo importante es la libertad subjetiva de los individuos, la cual se ejerce con el constante regreso a sí misma. Con esto, Hegel no puede ser un clasicista; esta belleza espiritual resulta, de hecho, superior a la inmovilidad y abstracción de la belleza clásica. Es una belleza que posee ya la potencia de la mirada y las categorías de lo infinito. Una belleza en la que el espíritu se pone siempre como lo superior.

El acontecimiento histórico que cataliza este vuelco del espíritu en sí mismo es la llegada del cristianismo. En el mensaje de Cristo se encuentra la posibilidad de la eternidad para el alma subjetiva, se introduce la salvación como un proyecto concreto y particularizado, que compromete de forma directa a los individuos, con lo cual el mundo finito aparece como lo negativo, como aquello que debe ser superado. Para el individuo cristiano la representación sensible, en tanto pertenece a aquello negativo, no tiene ningún valor por sí sola, sino solamente en su relación con la divinidad, aquella con la que busca relacionarse sólo en la intimidad de su vida interior. De esta forma, se da un cambio de paradigma, en el que la figura no apunta a un contenido abstracto e indeterminado, como se daba en lo simbólico, ni aprisiona el contenido en la inmovilidad de la estatua, como se daba en lo clásico, sino que remite a una interioridad “que brilla en sí misma, en su lugar antes oscuro, y mientras que la luz natural sólo puede iluminar un objeto, ella misma se es este suelo y objeto en que brilla y al que sabe como sí misma” (Hegel, 1989, p.384). Esto es, cabalmente, la autosuficiencia del espíritu.

Los momentos que describen el desarrollo de lo romántico pueden ser entendidos también como las transformaciones que poco a poco otorgan más independencia a la relación del sujeto con el arte, es decir, el movimiento del espíritu que se hace más libre y más consciente de sí, el movimiento del hombre cuya intuición no es saciada por lo finito, para quien los contenidos que se representan en el arte se van haciendo menos dependientes de la socialización. En las primeras versiones de lo romántico el contenido, a pesar de que es

lo interior como tal, de que es ya el mensaje cristiano, se mantiene fuertemente ligado a la sociedad, en tanto es un contenido claro para todos y embebido aún en todas las esferas institucionales. Por otro lado, la disolución romántica desembocará en esas formas en las que lo único que interesa es la libre personalidad del artista. Haciendo notar esta progresiva independencia no me refiero a que la producción artística deja de comunicarse con la historia, sino que el contenido de las obras de arte y la relación de los hombres con ellas, dejan poco a poco de ser mediados por la sociedad y las instituciones, para ser mediados por la subjetividad particular de cada individuo, a pesar de que éste participe aún de dichas instituciones. Por ejemplo, la unidad del contexto social de San Juan de la Cruz, que dibuja la crucifixión, hace que su imagen tenga un significado claro para sus contemporáneos, que como cristianos ven en el dibujo el acto mismo en que los pecados de los hombres son redimidos y, por tanto, la posibilidad de redención de su propia alma. Algo distinto sucede con el Cristo que pinta Dalí -*Cristo de San Juan de la Cruz*, 1951- inspirado por el dibujo del santo; se puede ver que el cuadro llama a la interioridad de una forma distinta, en la que el significado inmediato de la redención no es lo principal, y esto porque ya no poseemos la misma unidad en el cristianismo como sociedad, porque la necesidad de las imágenes se deriva de su relación con otra forma de este contenido que es la interioridad. En cuanto a considerar el arte de Dalí como una extensión de la forma romántica me referiré más adelante.

Bajo esta perspectiva, de la progresiva independencia del contenido, paralela a la secularización del mensaje cristiano, se dan los momentos de lo romántico de la siguiente forma. El arte religioso constituye el inicio; se representa la historia de la redención y con la posibilidad de la salvación en el reino de los cielos, la interioridad se repliega dentro de sí misma, poniendo lo exterior como lo negativo. Más tarde, los protectores del mensaje y las costumbres cristianas, los caballeros, se convierten en el ideal mundano de los hombres, con lo cual los valores subjetivos como el honor y la valentía se ponen en el centro de los contenidos a representar. Con esto último ya se va perfilando la independencia de la que hablo, ya que estos valores de los caballeros aparecen como deseables y relevantes incluso fuera de un discurso cristiano. Finalmente, se da lo que Hegel llama la autonomía formal del carácter, en la que la autonomía del carácter subjetivo se transfiere también a los contenidos particulares del arte y por tanto ahora todo acontecimiento, toda

exterioridad cabe dentro de lo artístico, siempre y cuando lo interior pueda reconocerse allí. Formas tempranas de este tercer momento se pueden identificar en el Quijote, que hace de la sátira a los valores de la caballería una expresión de una subjetividad madura que, consciente de sí, se rebela abiertamente contra contenidos anteriores a través del humor o de lo ridículo. Con las expresiones tardías de la autonomía formal del carácter se lleva al extremo la libre asociación de la interioridad y la arbitrariedad externa con las formas del humor subjetivo y la imitación subjetiva, respectivamente. Estas dos últimas formas quizá no se distingan ya tan fácilmente de los propios contemporáneos de Hegel, e incluso, en el fundamento de la inadecuación, de nuestra actualidad artística. Con estas formas tenemos ya la hipérbole de lo subjetivo y de la consciencia de sí; la interioridad puede tener lugar en todo, y en el arte todo material y todo contenido se hace válido, ya que la validez, en esta independencia, sólo se deriva del espíritu del artista.

De este modo puedo regresar a la idea del arte de Dalí como extensión de lo romántico. Si bien Hegel cuando se encarga de la actualidad del arte propone un nuevo contenido en el *humanus*, que derive su calidad y necesidad de la profundidad espiritual del artista, de lo que habla parece ser de una transformación al humor subjetivo, transformación que él mismo llama tentativamente humor objetivo. Se refiere a una seriedad en el tratamiento de los objetos dados que posibilite la captación de lo universal en lo singular, y que para alcanzarlo se pueda valer de su consciencia artística, es decir, del uso consciente de las formas del pasado y de un entendimiento profundo de su medio. De esta forma, el arte de Dalí podría bien pertenecer al humor, por así decir, objetivo. Se tiene una consciencia artística que emplea intuiciones pasadas, insinuándolas apenas y resignificándolas; se tiene la libre asociación que incita a la libre relación del sujeto con el contenido de la obra, que incita a la indispensable mediación del entendimiento. Es en este sentido que pienso que la actualidad del arte se mantiene en esas variantes o extensiones de lo romántico.

Recapitulando, en la forma artística romántica la inadecuación parte de la libertad de un espíritu que se sabe superior a su representación. Su desarrollo es el desarrollo, como se viene argumentando, de la subjetividad que busca cada vez formas más concretas, más conscientes de sí. Hegel (1989) sintetiza lo propio de lo romántico de la siguiente forma: “el tono fundamental de lo romántico, precisamente porque el principio lo constituyen la universalidad siempre acrecentada y la infatigable laboriosa profundidad del ánimo, es

musical y, con determinado contenido de representación, lírico” (p.388). Musical porque la música bien puede ser la discrepancia más grande entre figura y contenido, dado que este último termina completamente determinado por el entendimiento. Lírico por su vínculo con la esfera privada del ánimo subjetivo.

Inadecuación simbólica y romántica

Más allá de la oposición entre inconsciencia y consciencia, o indeterminidad y libertad, es necesario recordar que estas formas artísticas son también modos de concebir el mundo, y “constituyen la religión, el espíritu sustancial de los pueblos y de las épocas, y atraviesan tanto el arte como todos los restantes ámbitos del presente vivo cada vez” (Hegel, 1989, p.442). La inadecuación es producto entonces de la disposición del hombre con todo su entorno y de la relación que entabla con lo que le es más valioso, ya que es esto lo que el arte siempre ha intentado hacer sensible. En lo simbólico la relación del hombre con su medio mantenía aún el asombro por lo natural, los fenómenos de la naturaleza encarnaban el misterio, y sin embargo, poseían la concreción que le hacía falta a lo espiritual humano. La diferencia entre el espíritu del hombre y la naturaleza estaba puesta, pero era una diferencia que no estaba llena de contenido, que aparecía como una intuición sin forma, por esto la distorsión y la ambigüedad. Por contra, la inadecuación romántica, que halla su origen en la doctrina cristiana, llena de contenido esa diferencia. La religión cristiana como religión de la palabra tiene en sí el germen de la reflexión y de la superación de lo inmediato, con el cual se hace explícita la diferencia entre el hombre y el animal. El hombre es un para-sí, una consciencia que es más que un cuerpo, más que materia, es espíritu eterno, y en esa medida posee un señorío sobre lo sensible. De esta manera lo romántico erradica la ambigüedad de lo simbólico, o más bien, la transforma y la usa a voluntad.

Así llegamos a un punto importante de esta distinción cuando tomamos estas formas artísticas como concepciones del mundo. La ambigüedad del símbolo se nos presenta como una tarea, pero sólo a nosotros. El símbolo, en su acepción autónoma, es inconsciente; el contenido representado en la pirámide no requería de la mediación del pensamiento para llegar a la intuición de los egipcios de la antigüedad, en eso consistía precisamente esta intuición, en la irreflexividad del hombre en su relación con el mundo. Irreflexividad característica de la mezcla heterogénea, o mejor, unidad originaria, entre filosofía, arte y

religión.

Ahora bien, las distinciones no siempre pueden realizarse de forma tan tajante, ya que, como se decía antes, estas categorías son móviles, y pueden comunicarse entre sí.

Pero la escisión no ha de llevarse a cabo con todo rigor, pues los modos singulares de aprehensión y configuración se mezclan según la índole de las formas artísticas en general, de modo que, si bien *subordinada* y *singularizadamente*, también en épocas precedentes o posteriores reencontramos aquella forma que consideramos como el tipo fundamental de la concepción del mundo de un pueblo. (Hegel, 1989, p.337)

Teniendo en mente el ejemplo con el arte egipcio, en tanto la forma simbólica en esa acepción sólo la podemos encontrar de forma subordinada en expresiones artísticas de otras épocas, podemos decir que la intuición general del pueblo, que condiciona la relación del individuo con la obra de arte, no puede ser emulada, mas la forma artística, como inadecuación de forma y contenido, como simple indicar a un contenido ulterior y ambiguo, sí puede darse en otras épocas.

Otro ejemplo de la plasticidad de las categorías ofrece a su vez un punto de convergencia entre la inadecuación simbólica y la clásica. Dentro del simbolismo de la sublimidad encontramos a Hafiz, un poeta persa del siglo XIV, junto a Goethe, un poeta alemán del XIX. Esto, me parece, puede tener dos motivos. El primero consiste en que lo propiamente simbólico se pierde en el momento en que la subjetividad se hace consciente de la escisión entre figura y contenido, y esto es precisamente lo que sucede en el simbolismo de la sublimidad, que, consciente de dicha incongruencia, busca aún vincular lo infinito con lo finito a través de la seriedad subjetiva. Es válido decir entonces que este momento del simbolismo no representa lo simbólico como tal. Pero entonces, ¿qué es lo que hace que no sea un símbolo romántico, configurado en la libertad del espíritu? Pienso que una subjetividad tan fuerte como la que se da en lo romántico está presente en este simbolismo, ya que incluso a él pertenecen algunas formas de la mística cristiana; incluso, Hegel irá tan lejos como para emplear la poesía lírica del Goethe maduro como ejemplo del humor *objetivo*, que aparece como el prospecto del nuevo contenido del arte. Su lugar en la exposición obedecería por tanto a que es una forma artística que pertenece al orden de lo poético, que lleva en sí lo lírico, el llamado a lo universal, mas no logra ponerse como una forma predominante en la intuición de civilizaciones enteras.

El otro motivo para la convivencia de Hafiz y Goethe en el simbolismo podría ser un vínculo estrecho entre la inadecuación romántica y la simbólica, un vínculo que no se deje reducir a las distinciones entre consciencia e inconsciencia, sino que más bien apunte al vínculo entre estas formas

Domingo Hernández (Cfr. 1997) propone en su texto *La ambigüedad del símbolo* una lectura del símbolo hegeliano fuera del contexto de la filosofía del arte. Su finalidad es mostrar cómo al esquivar el presupuesto de Hegel, que toma la ambigüedad y la indeterminación como momentos a superar, el símbolo mantiene su esencial ambigüedad y excedencia, imprimiendo en la labor filosófica una cierta condición simbólica de la que al parecer no puede desembarazarse.

Hernández (1997) argumenta que la indeterminidad del símbolo apunta a “la ambigüedad de las determinaciones, entendida como origen desplazado, [a] la posibilidad de salir fuera de sí sin cerrarse a una clausura egoísta, [al] hecho de encontrar fisuras, excedencias, plurivocidad en las concreciones” (p.64). Por lo cual, en la excedencia de posibilidades de contacto, la misma filosofía de Hegel contaría con la ya mencionada condición simbólica. Condición que constituiría el motivo por el cual el sistema no tiene un final, condición que representaría la fuente de su constante movimiento en los juegos de continuidad y discontinuidad y el nacimiento de la multiplicidad de conexiones que cataliza. Argumentando de esta forma, lejos de proponer la posibilidad de la ligereza interpretativa en las lecturas de Hegel, Hernández quiere mostrar el origen vedado de toda representación, ese vínculo remoto que el pensamiento no logra esclarecer pero que más que un límite resulta una expansión. En lo que concierne a la estética, lo romántico efectivamente logra hacerse a la hegemonía en el conjunto incómodo que forman espíritu y naturaleza, sin embargo, y esto es lo que propone Hernández (1997), la libertad que subordina lo sensible, que lo toma como lo innecesario e inadecuado, está condicionada por los vínculos de origen vedado que el símbolo ya ha establecido:

No es posterior la multidireccionalidad en la interpretación del sujeto, sino que ésta sólo puede entenderse si antes se ha asentado tal sujeto en un marco ya plural, con un origen ambiguo y que responde a esas propiedades del símbolo que no permiten su disolución en lo universal sino que se demoran en lo diverso (p. 68).

A partir de este origen común en lo diverso se presenta la superación de lo simbólico realmente como integración; las transformaciones históricas y la progresiva concreción del espíritu cambian las formas de relacionarse con el arte y el mundo, pero este carácter múltiple no puede esquivarse, no puede quedar de la lado, ya que pertenece a la naturaleza de la relación entre lo corpóreo y lo espiritual. En esto el vínculo entre la inadecuación simbólica y la romántica que me permite remitir de nuevo a la pregunta por la convivencia de Goethe y Hafiz. El simbolismo de la sublimidad funciona como ese momento del símbolo en el que la libertad del individuo puede convivir con las fisuras, en la que puede reconciliarse con la disparidad entre forma y contenido de manera afortunada. No están las operaciones del intelecto que pretenden opacar la multiplicidad que venimos comentando, ni está la plena inconsciencia y la oscuridad de lo vedado, del símbolo originario.

Referencias

Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Barcelona, España: Editorial Akal.

Hernández Sánchez, D. (1997). “La ambigüedad del símbolo. Sobre la forma de arte simbólica en la estética de Hegel” en: *Daimon, Revista de filosofía*, No.14: pp.59-68. Murcia: Universidad de Murcia.