

# Las lecciones sobre estética de Hegel: discrepancias fundamentales entre la edición de Hotho y los *Nachschriften*<sup>1</sup>

Hegel's Lectures on Aesthetics:  
Fundamental Discrepancies between  
the Hotho's edition and the *Nachschriften*

Italo Debernardi Cárcamo  
Instituto de Filosofía P. Juvenal Dho  
Universidad Católica Silva Henríquez, Chile  
idebernardi@ucsh.cl

## Resumen

El artículo sostiene la necesidad de releer la estética hegeliana a partir de los *Nachschriften* de los cursos que Hegel dictó sobre filosofía del arte. Para ello, se exponen y analizan las diferencias existentes entre estos cuadernos y las *Lecciones de estética* editadas por H. G. Hotho, poniendo de manifiesto las modificaciones y manipulaciones más relevantes que el editor efectuó tanto sobre la estructura como sobre el contenido de la estética hegeliana. Así, primero se analiza la inclusión de lo bello natural en las *Lecciones de estética*; luego la sistematización y estructura triádica de esta obra; y, finalmente, la problemática definición canónica del ideal.

Palabras clave: Hegel, lo bello natural, ideal, estética, apariencia.

## Abstract

This paper argues the need to reread Hegelian aesthetics based on the transcripts of Hegel's Berlin lectures on aesthetics. To do this, the differences between these notebooks and the *Lectures on Aesthetics* edited by Hotho, are exposed and analyzed, showing the most relevant modifications and manipulations that the editor made both on the structure and the content of Hegelian aesthetics. Thus, the analysis begins with the inclusion of the natural beauty in the *Lectures on Aesthetics*; then, it deals with the systematization and triadic structure of this work; and, finally, the problematic canonical definition of the ideal.

Keywords: Hegel, natural beauty, ideal, aesthetics, appearance.

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de la investigación realizada en el marco de la tesis doctoral desarrollada por el autor y que lleva por título "Lo sublime en las lecciones de estética de Hegel. Lectura a partir de los *Nachschriften* publicados", tesis ya aprobada y financiada por la Comisión Nacional de Investigación de Ciencia y Tecnología, CONICYT.

## Introducción

Hasta hace tan solo un par de décadas, la edición de las *Lecciones sobre la estética* de Hegel realizada por Heinrich Gustav Hotho pasaba por ser no solo confiable en lo que respecta al pensamiento estético de Hegel, sino la más fiel de todas las ediciones de las lecciones que dictara el filósofo suabo, por cuanto en ella se veía traslucir de modo ejemplar “la esencia de la especulación hegeliana”.<sup>2</sup> Ya Engels, en una carta de 1891, recomendaba las *Lecciones sobre la estética* a Conrad Schmidt como la mejor introducción posible al pensamiento de Hegel (*ibid.*), y desde que Karl Rosenkranz se declarara admirado en una recensión de 1836 por la capacidad de Hotho para reunir los *disjecta membra poetae* en un todo orgánico, se elogió de manera casi unánime el trabajo realizado por el discípulo, sin cuestionar mayormente sus criterios de edición, cuando no de abierta reelaboración.

Sin embargo, desde que en 1995 se iniciara la publicación de cuadernos de apuntes de alumnos que asistieron a las lecciones que Hegel dictara en Berlín en los semestres de 1820-21, 1823, 1826 y 1828-29, los estudios sobre estética hegeliana se han visto completamente renovados. En efecto, a la luz de estas fuentes somos más conscientes que nunca del carácter esencialmente problemático de la edición canónica, pues el cotejo con ellas ha permitido reconocer ciertas discordancias fundamentales tanto en lo que respecta al contenido como a la forma. Así, por ejemplo, hoy nos resulta evidente la sistematización a la que Hotho somete el pensamiento de su maestro, completando, reelaborando, o lisa y llanamente alterando la estructura del mismo allí donde este parece salirse o no acomodarse del todo a los estrechos límites fijados a partir de una concepción anquilosada y dogmatizada del sistema hegeliano.

Hoy Hegel, y particularmente su estética, parece cobrar más vigencia que nunca. El mayor conocimiento y la publicación cuidada de estas fuentes más directas de los cursos berlineses ha impuesto la necesidad de contrastar una edición que había permanecido incuestionada hasta hace pocas décadas, y ha obligado a revisar las tesis estéticas fundamentales que se tenían por hegelianas, produciendo un quiebre en una tradición interpretativa de larga data. Un nuevo Hegel parece surgir de los estudios de estética hegeliana. Para algunos, un Hegel menos sistemático, más dubitativo. Para otros, más bien, un Hegel atento al fenómeno artístico en todas sus formas, más preocupado de comprender filosóficamente el arte de su tiempo, así como el sentido o “función” histórica que este aún tendría para nosotros, que de la así mal denominada “muerte del arte”.

Es desde este estado actual en que se encuentran los estudios sobre estética hegeliana, en el que antiguas y ya clásicas problemáticas han debido ser radicalmente

---

2 El juicio es de Rüdiger Bubner y lo recoge P. D'Angelo en su *Introduzione* a su traducción de los apuntes de Hotho de 1823, *Lezioni di estetica. Corso del 1823 v.* En adelante, *Introduzione*.

reformuladas —o simplemente han perdido fundamento—, que planteamos la necesidad de releer y repensar la estética hegeliana a partir de estas fuentes más directas de que se dispone. Para justificar esto último y exponer esta necesidad debemos entrar en la problematización de la edición canónica. A continuación expondremos los que a nuestro juicio son los aspectos más relevantes en los que la edición de Hotho se distancia de los *Nachschriften* y que revelan evidentes manipulaciones por parte del editor.

### Inclusión de lo bello natural al interior de la *Estética*

Al enfrentarnos a la lectura de esa verdadera obra ciclópea que es la versión impresa de las *Lecciones sobre la estética*,<sup>3</sup> nos encontramos ya en las primeras páginas con una evidente incongruencia. Conocida es la definición y delimitación que abre esta obra y que comporta la exclusión hegeliana de lo bello natural del campo de la estética: “Estas lecciones se ocupan de la *estética*; su objeto es el vasto *reino de lo bello*, y, más precisamente, su campo es el *arte*, vale decir, el *arte bello*” (7). Esta decisiva definición distancia de entrada y definitivamente a la estética hegeliana de la estética de la ilustración y de la de los románticos, donde lo bello natural no solo tenía su lugar propio, sino donde, por regla general, le correspondía el significado central, supeditándose a él por tanto lo bello artístico. Como consecuencia de ello, lo bello artístico era entendido a partir de lo bello natural y el concepto de imitación pasaba a ser fundamental en la definición del arte. Hegel, en cambio, le otorga toda la primacía a la belleza artística y por lo mismo no le reconoce a la imitación más que un papel subordinado. Las razones que tiene para esto se encuentran en premisas fundamentales de su filosofía. Dicho sucintamente, lo bello artístico es superior simplemente por ser más espiritual o, más bien dicho, completamente espiritual. Así, leemos en la versión impresa de la *Estética*: “Pero la *superioridad* del espíritu y de su belleza artística frente a la naturaleza no es sólo relativa, sino que el espíritu es lo único *verdadero*, lo que en sí todo lo abarca, de tal modo que todo lo bello sólo es verdaderamente bello en cuanto partícipe de esto superior y producto de lo mismo” (8).<sup>4</sup>

Lo bello artístico es verdaderamente bello en tanto es un producto del espíritu, y como obra suya es algo en lo cual el espíritu se puede reconocer. Por su parte, la naturaleza solo puede decirse bella en la medida en que incorpora en sí al espíritu. Pero es solo en el arte que ella deja de ser mera realidad sensible y pasa a ser incorporada al reino del espíritu, y es en él también donde por vez primera el espíritu se da forma a sí mismo y se reconoce en la naturaleza (la materia) como en su otro; por lo tanto,

3 Ningún manuscrito tiene, ni de lejos, la extensión de la obra impresa, lo que por sí solo demuestra que Hotho fundió el material de diversos años y que, en algunos casos, lo desarrolló.

4 Un poco más arriba de la cita se lee: “Pues la belleza artística es la *belleza generada y regenerada por el espíritu*, y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos” (*ibid.*).

la belleza natural es solo un reflejo (*Reflex*) de la belleza espiritual, que es la auténtica belleza.<sup>5</sup> De este modo, con el destierro de lo bello natural, la estética se convierte y se constituye definitivamente gracias a Hegel en *Filosofía del arte*.

Y no obstante haber sido desterrada en la entrada misma de esta obra, a poco avanzar en la lectura de las *Lecciones* nos encontramos con un capítulo entero dedicado a lo bello natural y con la tesis de que “la primera belleza [es] la *belleza natural*” (89). Apenas las *Vorlesungen* salieron de la imprenta esta flagrante contradicción fue advertida; el mismo Rosenkranz veía en ella una falencia estructural de la estética hegeliana que era necesario subsanar. Hoy sabemos que la incongruencia no está en Hegel, sino en la edición de Hotho. Es cierto que casi la totalidad de las proposiciones fundamentales que encontramos en este capítulo —así como en toda la obra— se pueden rastrear en los *Nachschriften* que se conservan de los distintos cursos, y que en algunos casos incluso podemos encontrarlas literalmente expresadas; pero es igualmente cierto que *en ninguna de las fuentes* hay un capítulo dedicado exclusivamente a lo bello natural.

Efectivamente, Hegel trata de la belleza natural, desde que se presenta en el reino mineral como mera regularidad abstracta, pasando por la belleza propia del reino vegetal, hasta llegar a la belleza viva del animal. La primera es belleza en cuanto la regularidad del mundo inorgánico es el concepto; pero es apenas una belleza *muerta*, por cuanto es el concepto aislado, separado. Hegel le asignará de todos modos un rol a la regularidad en la belleza, es decir, en la belleza artística, que para el filósofo suabo es lo bello propiamente tal. Más concretamente tendrá su lugar en las artes que tienen que ver con la exterioridad, y por ello especialmente con la arquitectura, que sería el arte de la exterioridad por excelencia, el arte de la regularidad de los ángulos rectos. Sin embargo, el rol de la regularidad y la simetría en la belleza es en cualquier caso subordinado.

Ahora bien, el estudio comparativo de los cuadernos de apuntes evidencia que esta piedra fundamental de la estética hegeliana, que es la idea de que el punto de partida para esta ciencia ha de ser lo bello artístico, fue expuesta “en principio de modo extremadamente sucinto” (Gethmann-Siefert, *Prólogo a Kehler 1826 2*; 29), y que Hegel fue ampliando su reflexión sobre lo bello natural progresivamente. En los apuntes de las lecciones de 1820-21 ya aparece la delimitación del objeto propio de la estética, pero apenas se dedican poco más de diez páginas a exponer los argumentos que aparecerán de modo considerablemente ampliado en la versión impresa y que darán lugar a un capítulo exclusivo para lo bello natural (cf. 57-68). Además, y siempre en contraste con la versión impresa, el tratamiento de lo bello natural en estas páginas es tangencial y solo en las últimas nos topamos con una sección titulada

5 A continuación de la cita anterior se lee: “En este sentido, la belleza natural aparece como un reflejo de la belleza perteneciente al espíritu, como un modo imperfecto, incompleto, un modo que, según su *sustancia*, está contenido en el espíritu mismo” (*Estética* 8).

“*Unterschiede zwischen dem Naturschönen und Kunstschönen*” (“Diferencias entre lo bello natural y lo bello artístico”). Este apartado se inicia con las siguientes palabras:

*Auch die Natur, das Lebendige, ist Schön; denn gerade das Lebendige in seiner körperlichen Erscheinung ist <sch> das Schöne, d.h. der in der Realität immanente Begriff, die durch den Begriff belebte, beseelte Körperlichkeit. Deshalb ist nun die Lebendige Natur schön; aber das Lebendige hat auch den Keim des Todes in sich, und ist deshalb unmittelbar endlich.*<sup>6</sup>

De toda la naturaleza, es en el viviente y, para ser más precisos, en el cuerpo humano, es decir, en la corporeidad vivificada por el concepto, donde se da la belleza natural en su grado más elevado. Esta será también la razón por la cual será el cuerpo humano el centro de la escultura griega, del arte clásico. Pero solo en el arte el cuerpo logrará ser completamente vivificado por el espíritu, pues en la naturaleza aún se encuentra limitado por los condicionamientos de la existencia finita. La belleza artística es la única auténtica porque solo ella es belleza *libre*. De este modo, queda claro que el sentido de esta sección es subrayar las insuficiencias de la belleza natural y en ningún caso establecerla como punto de partida de lo bello artístico, como un estadio previo que este suponga.

En las lecciones de 1823 volvemos a encontrar los mismos argumentos más desarrollados, extendiendo las diez páginas de 1820-21 a una treintena. Así y todo, Gethmann-Siefert advierte todavía una exposición sucinta de la inferioridad de lo bello natural y, por consiguiente, una fundamentación no del todo acabada de la consecuente necesidad de que la estética comience a partir de lo bello producido por el espíritu. Como prueba de ello cita el siguiente pasaje: “*Was wir die Natur, die äussere Welt nennen, macht es dem Geiste saurer, sich zu erkennen*” (Hotho 1823 3).<sup>7</sup> A juicio de la curadora de la edición de los *Nachschriften*, solo en la lección de 1826 se daría aquella fundamentación definitiva de la superioridad de lo bello artístico y del destierro de lo bello natural del campo de la estética. En efecto, ya al comienzo de la *Introducción* de 1826 nos encontramos con aquella determinación de la superioridad de lo bello artístico que después aparecerá en la edición impresa de la *Estética*: “*Das Kunstschöne aber ist vom Geiste erzeugt, und nur darum ist es höher als die Natur*” (Kehler 1826 2; 49).<sup>8</sup> En esta lección Hegel no solo reservará el comienzo de la “Parte

6 *Ascheberg 1820-21 65*: “También la naturaleza, lo vivo, es bello; pues precisamente lo vivo en su aparición corporal es lo bello, esto es, el concepto que es inmanente en la realidad, la corporeidad animada, vivificada por el concepto. Por eso ahora la naturaleza viviente es bella; pero el viviente lleva también en sí el germen de la muerte, y es por eso inmediatamente finito”. La traducción es nuestra.

7 “Lo que llamamos naturaleza, el mundo exterior, plantea dificultades al espíritu para reconocerse”. Las traducciones de este manuscrito son nuestras.

8 “Lo bello artístico, sin embargo, es engendrado por el espíritu, y solo por eso es superior a la naturaleza”. Solo unas líneas más arriba encontramos una expresión quizás aún más enfática de esta idea: “[...] puede decirse que la superioridad de lo bello artístico sobre lo bello natural es proporcional a la del espíritu sobre la naturaleza” (*ibid.*). Citamos el manuscrito de Kehler según la paginación original, seguida de la de la edición en español.

general” al tratamiento de lo bello natural, como en las lecciones previas, sino que adelantará precisamente a la *Introducción* algunos aspectos de esta tematización. Ahora bien, el juicio de la curadora, y con él el de la mayoría de los especialistas, es categórico al respecto: “[...] ambas cosas, tanto la ampliación del comienzo como las reflexiones en el contexto del ‘ideal’, no proporcionan una base suficiente para la determinación considerablemente ampliada de lo bello natural que realiza Hotho en la versión impresa de la *Estética*” (*Prólogo a Kehler 1826 30*).<sup>9</sup>

Ya en la lección de 1823 Hegel situaba el tratamiento de lo bello natural al interior del primer capítulo de la *Parte general*, el cual subdividía en tres secciones: “*Das Schöne überhaupt*” (“Lo bello en general”), “*Das Kunstschöne oder das Ideal überhaupt*” (“Lo bello artístico o el ideal en general”) y “*Dasein des Ideals oder Wirklichkeit des Kunstschönen*” (“Existencia del ideal o realidad efectiva de lo bello artístico”). En su edición, en cambio, Hotho divide este primer capítulo en tres secciones bajo las siguientes rúbricas: “*Begriff des Schönen überhaupt*” (“Concepto de lo bello en general”), “*Das Naturschöne*” (“Lo bello natural”) y, finalmente, “*Das Kunstschöne oder das Ideal*” (“Lo bello artístico o el ideal”), subdividiendo el capítulo dedicado a lo bello natural en tres secciones que a su vez cuentan con sus propias subdivisiones internas.

9 Como en todo asunto esencial de la estética hegeliana, también sobre este punto hay voces divergentes. Una de las pocas voces de autoridad disonantes es la de Brigitte Hilmer, quien en su monografía *Scheinen des Begriffs* reivindica la importancia de este capítulo y fundamenta la necesidad del mismo a partir de una lectura lógica de la estética hegeliana, según la cual interpreta el *Schein* propio del arte como un *Scheinen des Begriffs*: “*wie central [...] für eine Bestimmung des Kunstwerks [...] Mehr noch: schon der Aufbau des Textes über das Naturschöne in der Edition [...], zeigt deutlich genug, was die Nachschriften unübersehbar machen: daß Hegel das am Anfang schon als Thema ausgeschlossene Naturschöne einzig deshalb doch noch einführt, um daran die quasiorganische Struktur des Kunstwerks diskutieren zu können*”; [Habría que entender la cuestión de lo bello natural] “como central para una determinación de la obra de arte [...] Más aún: la misma construcción del texto sobre lo bello natural en la edición [de Hotho] muestra con suficiente claridad algo que ya los manuscritos mostraban ampliamente: que Hegel, ya desde el principio, introduce como tema la imposible belleza natural únicamente con el fin de poder discutir la estructura casi orgánica de la obra de arte” (Hilmer, cit. y traducido en Rodríguez Tous 224). En suma, a juicio de la autora, la inclusión de lo bello natural al sistema tendría una finalidad dialéctica, y lo bello natural sería el punto de partida de la argumentación hegeliana conforme a la cual la unidad entre el contenido eidético y el respecto sensible de la obra de arte debiera comprenderse como una totalidad orgánica. No obstante, sigue siendo un hecho irrefutable que en ninguno de los manuscritos Hegel le dedica un capítulo a un tratamiento independiente de la belleza natural, y que la dirección que va tomando Hegel en las sucesivas versiones de sus *Vorlesungen* es justamente la contraria de la que supone Hilmer. A pesar de que Hegel le dedique más páginas a lo bello natural, cada vez se distancia más de una estética cuyo punto de partida sea lo bello natural porque cada vez afirma con más fuerza la supremacía de lo bello espiritual por sobre lo bello natural. Y este es un punto central que nunca se puede recalcar en exceso. El problema ya no es qué es lo que deba imitar el arte a la naturaleza (como todavía lo era en Kant), pues, para Hegel, el arte no debe imitar —bajo ningún respecto— a aquella. La belleza artística no es una re-edición de la belleza natural, ni siquiera una re-creación suya. En efecto, cuando el arte se limita a recrear los cuerpos naturales y sus formas se condena a recrear meros remedos de formas sin vida, esto es, de formas que no están vivificadas desde su interior. Y ello porque esto último, es decir, la vivificación espiritual plena de estas formas no se da en la naturaleza, sino solo en el arte. La diferencia entre lo que se llama bello en la naturaleza y la belleza sin más no es simplemente una cuestión de grado. No es que simplemente el arte supere la naturaleza elevando lo que en ella pueda haber de bello. Dicho en otros términos, ni siquiera se trata tan solo de que el arte sublimice o idealice la belleza natural, porque en tal caso esta última seguiría siendo el punto de partida del arte y la organicidad de aquella su modelo a seguir. Antes bien, lo que ocurre es que lo que nos resulta bello en la naturaleza lo es solo a la luz del espíritu, es decir, que sin esta luz interior no hay tal belleza. Por último, cabe señalar que el hecho de distanciarnos de la lectura de Hilmer no comporta desechar toda lectura lógica de la estética hegeliana. De hecho, una tal lectura no solo es perfectamente posible, sino mucho más coherente si se basa en los *Nachschriften* de que disponemos (cf. Debernardi 176-186).

Por último, hay que señalar que, junto con los *Nachschriften* de las lecciones, hoy contamos con lo que algunos consideran una suerte de fuente secundaria a la hora de deconstruir la edición canónica y la labor de “restaurador” de su editor (cf. Rodríguez Tous 196), fuente que confirma que la inclusión de lo bello natural al interior del ideal es una creación e intervención suya. Se trata de un *Mitschrift* de las lecciones que el mismo Hotho dictara sobre estética en la Universidad de Berlín tan solo dos años después de la muerte de Hegel —es decir, cuando aún estaba ocupado en las labores de edición de la *Estética*— y que por las vicisitudes del destino fue transcrito por Immanuel Thomas Christian Hegel, hijo del filósofo. Este texto, además de mostrarnos el pensamiento estético del discípulo delimitado en sus lineamientos generales por el de su maestro, evidencia la voluntad de Hotho de articular sistemáticamente el pensamiento estético hegeliano introduciendo las subdivisiones que no están presentes en los *Nachschriften* y que solo aparecerán en la versión impresa de las *Vorlesungen*. Pues bien, en sus propias lecciones Hotho amplía precisamente la parte dedicada a lo bello natural, “revalorizándola como un paso constitutivo en la tríada del sistema dialéctico de la filosofía del arte” (*Prólogo a Kehler 1826* 30, nota). Hotho divide sus lecciones en tres partes, una de las cuales está dedicada a lo bello natural. Los títulos son respectivamente: “*Der reine Begriff des Schönen*” (“El concepto puro de lo bello”), “*Das Naturschöne*” (“Lo bello natural”) y “*Das Kunstschöne*” (“Lo bello artístico”) (Cf. Hotho 1833 VII). Esta división mantiene la estructura de la primera parte de su edición de las *Lecciones*.

En suma, podemos estar seguros de que estamos frente a una grave intervención del editor en la estructura de la estética hegeliana. No se trata ciertamente de que este haya añadido o modificado las tesis hegelianas sobre lo bello natural, pero tampoco solamente de que haya reunido todas estas tesis en un capítulo especial y que haya ampliado considerablemente el tratamiento sobre lo bello en la naturaleza. Pues, al crear este capítulo, lo que hace es reintroducir, en abierta contradicción con lo expresado por Hegel desde su primera lección berlinesa al comienzo mismo de cada *Introducción*, lo bello en el campo de la estética y, con ello, alterar el sentido de toda la argumentación hegeliana sobre la superioridad de lo bello artístico por sobre la belleza natural; ya que ahora, al ser reintroducida en la sistemática de la estética, la belleza natural aparece como el estadio a partir del cual se origina lo bello artístico y, por lo tanto, como su presupuesto, como momento necesario en la consecución del ideal, distorsionando así el sentido de la argumentación y de las tesis hegelianas.<sup>10</sup>

10 “El hecho que la sección sobre lo bello natural devenga un capítulo autónomo, paralelo a la sección sobre lo bello artístico y a ella antepuesto [...] es engañoso. En realidad, Hegel ha concebido su estética enteramente en base al punto de vista del arte, y a él ha subordinado lo bello natural, como reflejo de lo bello artístico” (Gadamer 213-25, cit. en D’Angelo 38 n. 4).

## Sistematización y estructura triádica de las *Lecciones sobre la estética*. El caso de la forma simbólica

En el punto anterior ya hemos expuesto un ejemplo de reelaboración y modificación de la articulación interna de la *Estética* por parte de Hotho. No es ciertamente el único caso, pero sí quizás aquel que resulta más evidente al comparar la edición impresa con los *Nachschriften*. Otro tanto ocurre con la célebre subdivisión tripartita de esta obra, claro está que en este caso no se trata exactamente de una intervención del editor, sino más bien de una decisión que, de todos modos, resulta igualmente controvertida. Efectivamente, esta subdivisión en tres secciones, una general, relativa a lo bello artístico, una especial, dedicada a las tres formas del arte, y otra individual, consagrada a las artes particulares,<sup>11</sup> no es una creación de Hotho, como sí lo es el mencionado capítulo sobre la belleza natural. Se trata, en cambio, de una articulación que dio el mismo Hegel a su *estética*, solo que únicamente en el último curso que impartió. En todos los cursos anteriores Hegel dividía su *estética* tan solo en dos partes: *Der allgemeine Teil* y *Der besondere Teil*, la parte general y la especial, esta última destinada a las artes singulares.<sup>12</sup> Esto implicaba que la característica distinción hegeliana de las tres formas artísticas fuera originariamente concebida por Hegel al interior de la primera parte. Ahora bien, si lo que Hotho se proponía, como él mismo reconoce, era darle la forma de un libro a las lecciones (*Ästhetik*, I, *Vorrede*, XIX), y por tanto darle un carácter legible y *definitivo*, y no, en cambio, dar cuenta de las modificaciones llevadas a cabo por Hegel —y en esa misma medida de sus dubitaciones—, no parece haber motivo, en principio, para cuestionar su decisión de optar por la última articulación que su maestro dio a su filosofía del arte. Haber mostrado el dinamismo del pensamiento estético hegeliano, exhibiendo esta y otras variaciones en su estructura sistemática, no hubiese sido práctico para el cumplimiento de los propósitos del editor (compartidos, por lo demás, por todos los “amigos del difunto”). A los ojos del discípulo, la obra —y sobre todo el sistema resultante— no habría podido hacer frente de buena manera a las *estéticas* de sus adversarios y particularmente a las de Schelling y Solger (*Ästhetik*, I, *Vorrede*, VIII). Además, en defensa de Hotho, podría pensarse que, aunque esta partición solo esté presente en el último de los cinco semestres en que Hegel impartió estas lecciones —considerando el curso de Heidelberg— sería precisamente en el curso de 1828-29 donde Hegel alcanzaría la exposición y la articulación sistemática

11 I. “Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal”, “II. Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen” y “III. Das System der einzelnen Künste” (“I. La idea de lo bello artístico o el ideal”, “II. Desarrollo del ideal en las formas particulares de lo bello artístico” y “III. El sistema de las artes particulares”).

12 En este punto Hegel simplemente era continuador de la tradición iniciada por la *Philosophische Kunstlehre* de August Wilhelm Schlegel, seguida también antes de Hegel por Schelling y Solger, de subdividir la *estética* en dos partes, una general y otra especial. En todos estos autores la primera parte se dedicaba a la doctrina del arte y por lo mismo a determinar la esencia del arte, exponiendo en resumen las teorías estéticas precedentes. La parte especial, en cambio, quedaba reservada a mostrar el desarrollo histórico del arte en su necesidad. Lo interesante es que esto da cuenta de un modo nuevo de entender la *estética*, a saber, como filosofía de la historia del arte.

definitivas de su filosofía del arte. Paradójicamente, al menos en lo que se refiere al desarrollo y exposición del pensamiento estético hegeliano, Hotho no comparte esta opinión; por el contrario, considera que las lecciones de 1828-29, como en general todas las lecciones de los últimos años del filósofo, estarían contaminadas por el afán por parte de Hegel de popularizar su filosofía. Aún sin pronunciarnos sobre la exactitud de este juicio del editor, lo cierto es que resulta altamente cuestionable que habiéndose basado en él para no considerar mayormente el texto de este curso en lo relativo a la exposición del contenido, haya hecho caso omiso del mismo, sin embargo, al momento de tomar precisamente de este curso la subdivisión triádica, es decir, la base de la estructura interna de la obra.

Más allá de si la opción de Hotho por la última forma que Hegel dio a la articulación de su estética es o no justificada desde los fines que se propuso, más allá incluso del traslado de ciertos ejemplos y pasajes de una parte de la obra a otra, con la consecuente tergiversación del sentido originario de los mismos, lo que queda en evidencia es aquella profunda discordancia de la edición impresa de la *Estética* con los *Nachschriften*, discordancia ya mencionada y relativa a la oposición entre, por un lado, el aspecto *ne varietur* de la primera, y el constante dinamismo de las lecciones, por otro. Toda la intervención “sistemático-estructural” de Hotho va encaminada a ocultar aquel dinamismo.

Ahora bien, aunque la división tripartita de la obra es uno de los más señalados, no es el único ejemplo de esta intervención del editor en la estructura de la estética de Hegel que oculta la constante evolución que caracterizó al pensamiento estético hegeliano. En el afán de Hotho por dotarla de una base sistemática rígida y definitiva, hay un capítulo de la *Estética* que con certeza debe ser uno de los que más dificultades le ofreció. Se trata de una intervención de graves consecuencias para una categoría estética fundamental como lo es lo sublime, tanto en la determinación del lugar que le corresponde en el sistema de la estética como en lo relativo a la función que cumple esta categoría al interior de este sistema. La sección en cuestión es la dedicada al tratamiento de la forma simbólica del arte. Se trata, en efecto, de la forma artística dentro de la cual encontramos el apartado dedicado a lo sublime, más precisamente, como segundo momento de la subdivisión tripartita de esta primera sección de la Segunda parte de la *Estética*, titulada simplemente *Die symbolische Kunstform*. Las tres partes de esta sección son: *I. Die unbewußte Symbolik*, *II. Die Symbolik der Erhabenheit* y *III. Die bewußte Symbolik der vergleichenden Kunstform*, esto es, *el simbolismo inconsciente, el simbolismo de la sublimidad y el simbolismo consciente de la forma artística comparativa*. Así al menos es la articulación interna de esta sección que encontramos en la edición impresa. Por el contrario, en los *Nachschriften* nos enfrentamos con un panorama completamente diferente y que de inmediato llama la atención por su heterogeneidad. Primero, se advierte una continua ampliación de un curso a otro en el desarrollo de las ideas y en el número de argumentos y, consecuentemente, en la extensión total de la sección. Segundo, se constatan aquí y allá algunos desplazamientos

en la ubicación de ciertos contenidos. Por último, las diferencias más llamativas y a la vez las más relevantes son nuevamente las referentes a la articulación interna de esta sección. Dicho en breve, ninguno de los cursos berlineses mantiene la articulación del anterior. Hegel modificó constantemente la subdivisión interna de la sección dedicada a la forma artística simbólica de un semestre a otro, alterando además radicalmente la ordenación de los capítulos. Dentro de estas reelaboraciones es precisamente la posición de lo sublime la que sufre las modificaciones más profundas. Solo en el segundo curso berlinés de 1823 nos encontramos con una ordenación interna de la forma simbólica semejante a la que dio a conocer Hotho: “*Erstes Kapitel. Vom Symbol überhaupt*”, “Primer capítulo. Sobre el símbolo en general”, “*Zweites Kapitel. Trennung der unmittelbaren Einheit des Symbolischen; die Poesie der Erhabenheit oder die heilige Poesie*”, “Segundo capítulo. Separación de la unidad inmediata de lo simbólico; la poesía de la sublimidad o la poesía sacra” y, por último, “*Drittes Kapitel. Rückkehr aus der Trennung der Bedeutung und der Gestaltung in die Einheit: das Gleichnis*”, “Tercer capítulo. Retorno de la separación de la configuración y del significado a la unidad: la comparación”. Ya en la siguiente lección Hegel abandona la dogmatizada subdivisión triádica por una cuatripartita donde lo sublime se sitúa como momento del último estadio. Finalmente, en la lección de 1828-29 la forma simbólica se subdivide en nada menos que cinco secciones y lo sublime avanza a la tercera de ellas. Sin embargo, el desplazamiento más radical se produce entre la primera y la segunda lección berlinesas, pues en la primera lo sublime ni siquiera se encuentra al interior de lo simbólico, sino que, sorprendentemente, aparece dentro del ámbito del arte clásico, bajo la rúbrica de “*classische Erhabenheit*” o “sublimidad clásica” y en oposición a la “*classische Schönheit*” o “belleza clásica” (cf. *Introduzione xxiv*).

Esta situación contrasta con la del tratamiento de las otras dos formas artísticas. Mientras frente a la forma simbólica Hegel no acaba por decidirse por una configuración definitiva, la forma clásica y la romántica parecen encontrarla desde la primera lección y apenas si sufren modificaciones de una lección a otra. La ampliación de esta sección bien puede explicarse por una causa externa, como lo es el paralelo aumento de los conocimientos de Hegel sobre esta forma artística como resultado de los nuevos descubrimientos sobre el arte de Oriente —que es, al fin y al cabo, con quien se identifica el arte simbólico y a quien le corresponde dar este primer paso hacia la realización del fin propio del arte—. Efectivamente, es en los años berlineses que Hegel amplía considerablemente sus conocimientos sobre el arte simbólico. Por el contrario, la constante reelaboración y reestructuración de esta sección no admite ser explicada meramente por esta causa extrínseca. Al parecer la forma simbólica se le ofrecía a Hegel como particularmente problemática, es decir, como problemática en sí misma. Sobre lo clásico y lo romántico parece que todo estaba decidido; lo simbólico, en cambio, tenía que aclararse para el mismo Hegel. En las últimas décadas no son pocos los que han puesto de relieve la importancia de esta forma artística que, a primera vista, pareciera ser tan solo un estadio preparatorio en la consecución del

ideal en la forma artística clásica y, por consiguiente, subordinarse a ella como una forma de arte inferior, e incluso como un estadio aún no plenamente artístico. Desde que Gadamer llamara la atención sobre la relevancia de esta “tercera” forma artística para la estética hegeliana y su dialéctica, ya que ella habría permitido a Hegel romper con la estática y ahistórica oposición entre arte clásico por un lado, y arte romántico por otro, es decir, superar la “*querelle des Anciens et des Modernes*” —todavía vigente en la época—, se ha querido ver en lo simbólico, a la vez que una de las tres formas artísticas, una metacategoría estética que atravesaría todo el desarrollo histórico del arte. En lo simbólico se jugaría, según esta lectura, la esencia del arte tal como la entiende Hegel. Por ello mismo, la problematicidad propia del arte simbólico sería en verdad la problematicidad intrínseca del arte. Esta no sería otra que la tensión interna que anima y finalmente disuelve al arte simbólico. En esta línea, por ejemplo, D’Angelo afirma:

Hegel advierte en el simbolismo una tensión muy fuerte: siente que en él se agitan algunas cuestiones centrales de su idea del arte y de su función histórica. Lo percibe, en definitiva, como una suerte de desafío y de banco de pruebas, incluso desde un punto de vista teórico general, no sólo desde uno documental (*Introduzione xxii*).<sup>13</sup>

Siguiendo la argumentación de esta misma lectura, lo sublime se revelaría precisamente como aquel lugar decisivo de la resolución y disolución de la problematicidad de lo simbólico. Lo que estaría en juego detrás de esta indecisión hegeliana respecto a la articulación interna de la forma simbólica sería precisamente el sentido y función de lo sublime —y junto con ello de lo simbólico— en la estética hegeliana.

Que lo sublime en un principio no fuera considerado por Hegel como momento de lo simbólico, por una parte, en lo que respecta a lo sublime, no solo da cuenta de lo problemática que sería esta categoría para Hegel, sino también de la trascendencia del sentido que tendría dentro y más allá de la forma simbólica del arte. ¿Es el arte sublime “la purificación decisiva” del espíritu —como será llamado en la edición canónica— para el arte simbólico mismo o más bien para la realización del ideal clásico? Por otra parte, esta vez en lo que respecta a la forma simbólica, este desplazamiento de lo sublime desde lo clásico a lo simbólico revela también que la comprensión hegeliana de este último y de su función en el despliegue histórico del arte fue profundizándose y volviéndose más compleja. Hoy sabemos la deuda que la estética hegeliana tiene con la obra de Creuzer y su elucidación de lo simbólico. Es él quien, al postular la existencia de un contenido simbólico en los mitos y disociar por ende lo simbólico de lo consciente, le permite a Hegel separar a lo simbólico de

13 “Hegel avverte nel simbolico una tensione assai forte: sente che in esso si agitano alcune questioni centrali della sua idea dell’arte e della sua funzione storica. Lo percepisce, insomma, come una sorta di sfida e di banco di prova, anche da un punto di vista teorico generale, non solo da quello documentario”. La traducción es nuestra.

lo clásico y reconocerlo como una forma artística independiente y previa. En otras palabras, es gracias a los trabajos de Creuzer y a su interpretación simbólica de los mitos que Hegel puede superar la oposición clásico-romántico que mantenía presa a la estética del Romanticismo. La comprensión de lo simbólico como una forma artística determinada y distinta de lo clásico posibilita la dialéctica de la estética hegeliana y deja atrás la comprensión ahistórica de las estéticas del Romanticismo. El clasicismo de Hegel, como es sabido, se diferencia completamente de cualquier clasicismo que pretenda erigir lo clásico como ideal artístico válido atemporalmente. Pues bien, es precisamente en los años que median entre la primera y la segunda lección berlinesas (siendo esta última aquella en la cual se realiza el desplazamiento más extremo de lo sublime), en los cuales se intensifica el diálogo de Hegel con Creuzer, cuestión que se ve reflejada en el aumento sustantivo de las referencias al autor de *Symbolik und Mithologie* en el curso de 1823.

Ahora bien, todo el carácter tentativo y esencialmente problemático de la articulación interna de lo simbólico, así como de lo sublime, queda oculto en la edición impresa de la *Estética*. A pesar de que Hotho reconoce explícitamente haber privilegiado en la elaboración de su edición los cursos de 1823 y 1826 por ser aquellos en los que el pensamiento estético de su maestro habría, a su juicio, alcanzado la madurez, la forma final que dio a la sección dedicada al arte simbólico ofrece el aspecto de una amalgama en la que se intentan rescatar las distintas exposiciones y tentativas de sistematización, superponiéndolas en secciones y subsecciones. De este modo, aunque Hotho mantiene a grandes rasgos la articulación del curso de 1826, añade una introducción denominada simplemente “*Vom Symbol überhaupt*”, que se corresponde con la primera sección de 1823 y que recupera la determinación de los caracteres generales de lo simbólico tal como allí habían sido distinguidos. De igual modo, aunque subsume el arte y la religión de Persia junto con el simbolismo fantástico hindú y el simbolismo propiamente dicho del arte egipcio bajo la rúbrica de “*Die unbewußte Symbolik*”, “simbolismo inconsciente”, le da a cada una de estas formas de arte simbólico un tratamiento separado en subsecciones. No obstante, resulta claro que una tal empresa no solo no puede dar cuenta del constante dinamismo del pensamiento estético hegeliano, sino que muchas veces tergiversa el sentido de las afirmaciones y de las argumentaciones, al tomarlas de exposiciones que habían sido articuladas en modos profundamente distintos unos de otros. Todo esto nos permite sostener que, aunque solo pudiese reconocerse esta manipulación por parte del editor, ella sería motivo suficiente para poner en duda la fiabilidad de la edición impresa de la *Estética*, tanto en términos generales como en lo relativo a la exposición de la forma artística simbólica y particularmente respecto del arte sublime. Y, sin embargo, todavía nos queda una última manipulación determinante a considerar.

## La problemática definición canónica del ideal. Una reveladora ausencia

Hasta este punto solo hemos abordado intervenciones del editor en la arquitectura y articulación internas de la filosofía del arte hegeliana. Ahora, en cambio, es el turno de lo que a todas luces parece ser una manipulación relativa al contenido. Y no se trata tan solo de un concepto cualquiera de esta filosofía del arte, sino que lo que está en cuestión es nada menos que la que pasa por ser la definición hegeliana del ideal. Al respecto la conclusión de la investigación filológica es categórica:

No sólo en la discusión filosófica, sino que en casi cada tratado de teoría del arte, historia del arte o teoría de la literatura, aparece alguna referencia a la definición “hegeliana” del ideal como “la apariencia sensible de la idea” (*Ästh.* I, I. 144; *Ästh.* II, I. 141). Esta determinación fundamental del ideal, que ocupa un lugar tan central en la versión impresa de la *Estética*, no aparece en ninguna de las fuentes conocidas hasta ahora para las lecciones de Hegel en Berlín, así como tampoco en ninguna de las opiniones sobre arte publicadas por él mismo (*Prólogo a Kehler 1826 30*).<sup>14</sup>

Esta definición del ideal tan solo aparece una vez en la *Estética*, no obstante, como señala la filósofa y curadora alemana, se sitúa en el centro de la estética hegeliana tal como fue legada a la tradición. Por lo mismo resulta desconcertante que no aparezca en ninguna de las fuentes de las que disponemos. Resulta poco probable que la definición de la que puede ser considerada la noción fundamental de esta estética —entre otras razones, por cuanto estructura dialéctica e históricamente el arte en las tres formas artísticas— pudiese haber sido pasada por alto por todos los alumnos cuyos cuadernos conservamos, incluidos algunos tan escrupulosos en la tarea de registrar las palabras del filósofo como Von Kehler o el mismo Hotho. Igualmente difícil de creer resulta la idea de que todavía en 1826, año del que disponemos de más fuentes y en el que a juicio del mismo Hotho la estética hegeliana alcanza su madurez, Hegel no tuviera aún forjada esta definición.

Ante esta sorprendente ausencia de la definición del ideal en los *Nachschriften*, algunos todavía la mantienen a falta de otra mejor que la reemplace y al parecer no dispuestos a perder una definición que, mal que bien —como por lo demás toda la *Ästhetik* que nos legara Hotho—, tiene ya una historia y tradición propias.<sup>15</sup> Entre

<sup>14</sup> Tampoco en la edición de Lasson aparece la célebre formulación, lo cual es relevante si se recuerda que él dispuso de tres manuscritos de las lecciones de 1826 que hoy se encuentran perdidos. Cf. también *Die Funktion* 258 y ss.: “Aunque es ésta la definición más habitual del ideal, presente en todas las interpretaciones de la Estética de Hegel, se renuncia en lo que sigue a dicha determinación del mismo” (cit. y traducido en Rodríguez Tous 205).

<sup>15</sup> Respecto a la influencia de la definición canónica se puede considerar la opinión de Hermann Glockner, quien, a propósito del reproche de que la *Estética* se reduce a mera “filosofía del arte”, afirma que en tal caso renunciaría a su verdadera tarea, que sería la de “constituirse como doctrina de la aparición sensible de la idea” (D’Angelo 15).

estos autores hay quienes han optado por la vía de aclarar el sentido de esta definición, dejando en un segundo plano la cuestión de la autoría, pero forzando a veces un sentido que se corresponda tanto con la teoría hegeliana sobre el arte, y en particular con las otras determinaciones del ideal, así como con la noción de *apariciencia* que opera en la estética de Hegel. Sin embargo, lo que corresponde es asumir la tarea de confrontar esta definición con aquellas determinaciones del ideal que encontramos en los manuscritos, e incluso con la concepción del ideal que Hegel desarrolla mucho antes de sus lecciones de estética en la *Fenomenología* y después en la *Enciclopedia*.<sup>16</sup>

En la versión impresa de las *Lecciones* esta definición se encuentra en el tercer apartado del capítulo que se dedica al concepto de lo bello en general. Allí leemos: “*Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee*”, “Lo bello se determina por tanto como la *apariciencia* sensible de la idea” (*Ästhetik*, I 151; *Estética* 85). Esta definición del ideal se presenta como particularmente problemática, pero en un sentido distinto de lo que podríamos considerar la problematicidad intrínseca de la noción de *apariciencia*, aun cuando el carácter polivalente y a veces ambiguo de esta última, unido a un uso no siempre riguroso de esta noción, contribuya a confundir aquellas dificultades añadidas con la problematicidad interna (cuestión, por lo demás, inevitable al abordar el pensamiento estético hegeliano a partir de la edición de Hotho). Sea lo que fuere, lo cierto es que desde las consideraciones preliminares la noción de *apariciencia* juega un papel fundamental en la estética hegeliana, y esto tanto en la edición canónica como en los *Nachschriften*. Así, ya en la *Introducción* de las lecciones de 1826, en el apartado B dedicado a los distintos enfoques sobre el [fin último] del arte, “*B. Verschiedene Ansichten über den [Endzweck] der Kunst*”, a propósito del enfoque histórico, Hegel examina la opinión de que “el arte expone la idea mediante la *apariciencia*, mediante ilusión [*Täuschung*]” (*Kehler* 1826 44; 97).<sup>17</sup> Lo que entonces se llama *apariciencia* (*Schein*) es el “medio del modo de exposición” (“*das Mittel der Darstellungsweise*”) del arte, (*Kehler* 1826 44; 97), y se lo denomina *apariciencia* en oposición a la realidad efectiva de lo vivo, de lo presente sensible, *die sinnliche Gegenwart*. Sin embargo, Hegel aclara que lo que hay de verdadero en lo presente sensible es lo espiritual, lo ético, esto es, precisamente los poderes eternos universales que “se exponen a través del arte” (“*die durch die Kunst dargestellt werden*”), y a continuación concluye que “lo que en el arte significa *apariciencia* [*Schein*] es que la realidad cotidiana [*die gewöhnliche Realität*] está superada-asumida [*aufgehoben*]” (*Kehler* 1826 44; 97), con lo que el concepto de *apariciencia* adquiere un significado completamente distinto al de la concepción platonizante desde la que se partió.<sup>18</sup>

16 No podemos extendernos aquí en una tarea que desborda los límites que se ha trazado este trabajo. Para un análisis de la definición enciclopédica del ideal, cf. Debernardi 93 y ss., mientras que para una propuesta de lectura lógica del ideal en tanto que *Erscheinung*, es decir, en tanto que *aparición* de la idea que es superación del *Schein* o mera *apariciencia* sensible, cf. Debernardi 179-186.

17 Cf. también *Von der Pforten* 1826 64: “*die Kunst die Idee darstelle durch den Schein, durch Täuschung*”.

18 Precisamente es en la concepción platónica o platonizante de la *apariciencia* en la que nos hace recaer, extraviándonos,

Frente a quienes se esfuerzan por salvar y acomodar la definición canónica, autores como Gethmann-Siefert optan por volverse a aquellas otras determinaciones del ideal que encontramos en los *Nachschriften*. Así, la curadora alemana, por una parte, rescata y privilegia la determinación del ideal como *Dasein* o *Existenz der Idee* que es *Lebendigkeit*, “vitalidad” de la idea y, por otra parte, en conformidad con esta determinación, piensa la concepción del ideal como *figura* o *configuración* de la idea. De su análisis se desprende que la determinación canónica del ideal puede rastrearse en los apuntes del mismo Hotho de 1823, donde en la *Introducción* ya se advierte un desarrollo pormenorizado de la “conexión entre el arte, la apariencia, la sensibilidad, la espiritualidad y la idea como ‘el principal interés del espíritu’ en general” (30). Sin embargo, nuevamente queda claro aquí que la apariencia en el arte es concebida como su modo de presentación específico, en contraposición a los de la religión y la filosofía. Y lo que resulta más relevante en estos apuntes de 1823 es que no es el ideal el que es pensado como la apariencia sensible de la idea, sino que más bien se trata de pensar el objeto del arte como “*die sinnliche Oberfläche, das Erscheinen des sinnlichen als solchen*”, “la superficie sensible, el aparecer de lo sensible como tal”. Y un poco más abajo se afirma que “*Der Geist will nur die Oberfläche des Sinnlichen. Das Sinnliche somit ist in der Kunst zum Schein erhoben, und die Kunst steht in der Mitte somit zwischen dem Sinnlichen als solchen und dem reinen Gedanken*”.<sup>19</sup> La apariencia en el arte es la elevación de lo sensible, y por tanto jamás lo meramente sensible, lo sensible inmediato, sino, por el contrario, lo sensible mediado, reflexionado y en esa medida, ya espiritualizado.

En el párrafo que sigue a aquel en que se encuentra la cita precedente nos encontramos frente a lo que podría considerarse el sustrato de la definición que Hotho entrega en su edición (o eventualmente el material a partir del cual podría haberla elaborado), ya que se inicia con la frase más cercana a la formulación canónica que podemos encontrar en los *Nachschriften*: “*Es ist der rein sinnliche Schein und in näherer Form die Gestalt*”, “es la pura apariencia sensible y en forma más específica la figura” (Hotho 1823 21). La concordancia sería casi perfecta si no fuera porque Hegel no está hablando del ideal. El párrafo anterior cierra con una determinación de lo sensible en el arte que continúa en el párrafo en que se inserta la cita en cuestión.<sup>20</sup> A partir de esto Gethmann-Siefert concluye que “la definición de Hotho no debería expresar que

la determinación del ideal que nos legara Hotho. Así, D'Angelo anota que Gadamer, refiriéndose a la definición del ideal como “*das sinnliches Scheinen der Idee*”, habla de “fórmula platónica” y reenvía al *Fedro*, 250d, mientras que, por su parte, Bloch se atreve a hablar a propósito de la misma formulación de un vínculo con Plotino (D'Angelo 29 n. 30).

19 Hotho 1823 20: “El espíritu quiere sólo la superficie de lo sensible. Por consiguiente, lo sensible en el arte es elevado a la apariencia, y el arte está en el medio entre lo sensible como tal y el puro pensamiento”.

20 Gethmann-Siefert juzga que esta determinación de lo sensible en el arte se refiere aquí “explícitamente a la obra de arte”. Y según esto concluye que “La obra de arte es la apariencia puramente sensible y en forma más precisa la figura” (cf. *Prólogo a Kehler 1826 31*). Sin embargo, aunque más abajo se establece como labor del arte habérselas con “el reino de las sombras de lo bello”, y que las obras de arte serían precisamente estas “sombras sensibles”, es claro que en todo momento el texto está determinando *lo sensible en el arte*, y que es en función de ello que se establece la labor del arte y de sus obras.

el ideal sea ‘la apariencia sensible de la idea’, sino que sería la apariencia de lo sensible: la figura” (*Prólogo a Kehler 1826 31*). El objeto del arte sería entonces la apariencia, o más exactamente la aparición o a-parecer<sup>21</sup> de lo sensible. La expresión “apariciencia de lo sensible” ya nos había salido al paso como “el aparecer de lo sensible como tal”, “*das Erscheinen des sinnlichen als solchen*”. Esta expresión se distancia radicalmente de la definición canónica del ideal, pues aquella indica que en el arte no se trata de lo sensible en cuanto tal —“lo sensible [...] aquí no vale más como sensible” (Hotho 1823 37)—, sino de lo sensible en cuanto *aparece*. Ahora bien, sobre la determinación del ideal como figura, o más exactamente como idea configurada, de momento baste constatar que aparece en los *Nachschriften* de las lecciones de 1826. Allí se lee:

La idea para sí es lo verdadero como tal en su universalidad; el ideal es la verdad en su realidad efectiva, al mismo tiempo en la determinación esencial de la subjetividad. Podemos, con ello, diferenciar dos determinaciones: la primera determinación es la idea en general, la otra su configuración [*Gestaltung*]. Idea y figura; la idea configurada es el ideal (*Kehler 1826 45; 99 y 101*).<sup>22</sup>

A juicio de Gethmann-Siefert esta comprensión del ideal tendría además la ventaja de corresponderse con la concepción que de él se desarrolla en la *Enciclopedia* y que no sería otra que la de mediación concreta e histórica de la idea, mediación que deviene presencia “estética y mitológica” de la misma:

La obra de arte y —generalizando— el “ideal” no es “apariciencia sensible de la idea”, sino que en la apariencia, entendida como forma espiritualizada de lo sensible, la idea es mediada concreta e históricamente, deviniendo “estética y mitológica”. Hegel determina la obra de arte en el sentido de esta eficacia histórica concreta. El ideal es “Dasein”, “existencia”, “vitalidad” de la idea, esto es, presencia y efecto vivo de la idea, del espíritu en diferentes “épocas y pueblos”. Mediante la caracterización del ideal obtiene Hegel, por tanto, una determinación estructural del efecto histórico del arte (*Prólogo a Kehler 1826 32*).

Resulta interesante reparar en el interés que se manifiesta tras la interpretación del ideal como presencia histórica y mitológica de la idea, presencia que se revelaría como presencia “eficaz” por cuanto “la idea ha accedido ‘a la existencia’ en el ideal como las potencias éticas en el Estado” (*Prólogo a Kehler 1826 32*). A Gethmann-Siefert le interesa

21 La anotación posterior de Hotho dice “*Schein des Sinnlichen*”, pero el texto “tomado al dictado” y citado *supra* consigna “*das Erscheinen des Sinnlichen als solchen*”. No está de más reparar en esta sintomática homologación entre *Schein* y *Erscheinen* por parte de Hotho. Sobre la distinción entre *Schein* como mera apariencia y *Erscheinung* como aparición o apariencia esencial, cf. Debernardi 167-182.

22 Gethmann-Siefert cita en el *Prólogo a Kehler 1826 32-33* el texto correspondiente de *Aachen 1826 27* que presenta leves diferencias: “La *Idea* para sí es lo verdadero como tal, en su universalidad, pero el *Ideal* es esta verdad, la idea simultáneamente con su realidad efectiva, individualidad, subjetividad. Podemos, con esto, distinguir dos determinaciones: 1) Idea en general, 2) su figura; y ambas al mismo tiempo constituyen el ideal, esto es, la idea configurada”.

subrayar esta eficacia de la presencia histórica y mitológica de la idea, esto es, del ideal, porque su lectura está guiada por la cuestión sobre el significado del arte “para nosotros”, lo que se traduce en la pregunta por la “función del arte”. La alusión a la “efectividad” del Estado es más que una mera comparación, pues lo que estaría en juego sería una efectividad histórica del arte que consistiría en la “producción de orientación histórica”, orientación que en última instancia es una “orientación ética de la comunidad”. Resulta patente el énfasis que esta interpretación pone en la historicidad del ideal, tanto en las determinaciones tempranas del mismo como en aquellas que encontramos en las lecciones berlinesas, particularmente en el caso de las determinaciones del ideal como *Dasein*, “existencia”, y como “vitalidad” de la idea en la obra de arte. Esta historicidad determinaría al ideal en sus diferentes configuraciones (históricas)<sup>23</sup> y, a su vez, a la misma noción hegeliana de obra de arte.<sup>24</sup> De este modo, las diferentes formas artísticas —simbólica, clásica y romántica— no serían sino realizaciones concretas, y por tanto históricas, del ideal; en otras palabras, serían realizaciones del ideal en un contexto cultural, político y ético determinado. No solo al arte clásico, también al arte simbólico y al romántico les corresponde un sistema político y una *eticidad* determinadas, una particular comunidad ético-política. Esta comunidad sería condición de posibilidad del arte, pero, al mismo tiempo, solo merced a la mediación de la verdad llevada a cabo por esta aquella comunidad alcanzaría la autoconciencia como “conciencia de acción”, o sea, como conciencia ética. Conforme a esto, en cuanto configuración que es exposición intuitiva del absoluto, el ideal tendría una función “histórico-cultural”.

*Schein, Dasein, Lebendigkeit, Wirklichkeit, Gestalt...* como se ve las categorías que parecen disputarse el honor de determinar el ideal no son pocas. Y a estas categorías privilegiadas (con la excepción del *Schein*) por Gethmann-Siefert, habría que agregar la de *Erscheinung*, que aparece tanto en los *Nachschriften* como en la misma edición de Hotho. Así, casi al cierre de esta última se da la siguiente determinación de lo bello:

*Der Zweck aller Kunst ist die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, an und für sich Wahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere Anschauung, für Gemüt und Vorstellung geoffenbart wird.*<sup>25</sup>

Aunque la determinación de la naturaleza del ideal sobrepase los límites de este trabajo, de todo lo ya expuesto podemos concluir que la definición del ideal que ofrece

23 *Prólogo a Kehler 1826 34*: “El ideal permanece referido a un contexto histórico cambiante y él mismo está sujeto a un cambio”.

24 Gethmann-Siefert remarcará como uno de los méritos de la estética hegeliana la consideración y puesta en valor de esta historicidad en tanto que rasgo fundamental de la obra de arte. Así, por ejemplo, en *Prólogo a Kehler 1826 33*: “Con el concepto de obra de arte Hegel circunscribe la producción histórica del arte: es ‘obra’ con pleno sentido, entonces, cuando establece la conciencia histórica y finalmente una cultura histórica como la base común de cada conciencia histórica”.

25 *Ästhetik*, III 572-573, *Estética* 883: “El fin de todo arte es la identidad producida por el espíritu, en la que se revela a nuestra intuición interna, al ánimo y a la representación, lo eterno, divino, en y para sí verdadero en aparición y figura reales”. Se traduce *Erscheinung* por “aparición” y no por “apariciencia”, como vierte Brotons, para distinguir este término de *Schein*.

la edición de Hotho es altamente problemática, y que si bien —ya que no contamos con todas las fuentes de que dispuso el editor— no podemos asegurar con completa certeza que sea una elaboración suya, las razones que hay para sospechar esto son lo suficientemente fuertes como para cuestionar su autenticidad y no fiarse de ella. Se trata de una determinación de un concepto central de la estética hegeliana que no solo está en inconciliable oposición con los *Nachschriften*, sino que ni siquiera concuerda con la concepción de la apariencia en el arte que opera en la misma edición que nos la ofrece.<sup>26</sup> Por lo demás, aunque se tratase de una formulación auténtica, o sea hegeliana, el hecho mismo de que no se presente en ninguno de los cuadernos de apuntes que se conocen, unido al hecho de que tan solo aparece una vez en la edición de Hotho, daría cuenta de un carácter marginal al interior de la estética hegeliana y, en cualquier caso, dejaría claro que la preeminencia respecto de las otras determinaciones del ideal de que ha gozado entre los intérpretes por tanto tiempo, no tendría ningún fundamento.

## Conclusión

Todos los puntos anteriormente expuestos en los que la edición de 1835 de las lecciones de estética se distancia radicalmente del testimonio ofrecido por los cuadernos de apuntes que se conservan —todos ellos aspectos centrales de esta filosofía del arte—, nos permiten afirmar que la elaboración por parte de Hotho de la que habría de constituirse en la base textual de estas lecciones, fue en verdad una reelaboración que fue mucho más allá de seleccionar entre las diversas fuentes de que dispuso, y que no dudó en modificar y manipular tanto la estructura como el contenido de la estética hegeliana.<sup>27</sup> Frente a esta edición, y a pesar de que es indudable que los nuevos cuadernos de apuntes descubiertos no pueden remediar la irreparable pérdida de los manuscritos autógrafos que estuvieron a disposición de Hotho, ni la de aquellos juegos de apuntes igualmente perdidos (en particular los del mismo editor del año 1826),<sup>28</sup> los *Nachschriften* que se conservan constituyen una fuente más directa y

26 Por lo demás, muchas de las determinaciones del ideal que encontramos en los *Nachschriften* también podemos hallarlas en la versión impresa de la *Estética*, y en algunos casos formuladas de modo muy semejante. En este punto es particularmente significativo que en ella también aparezca la comprensión de la apariencia como lo sensible ya superado o espiritualizado. Así, por ejemplo, en *Estética* 30, leemos que "... lo sensible de la obra de arte sólo deber tener existencia [Dasein] en la medida en que existe para el espíritu del hombre, pero no en la medida en que existe para sí misma como algo sensible". Véase también *Estética* 32: "Ahora bien, de esto se sigue que lo sensible debe por supuesto darse en la obra de arte, pero sólo manifestarse como superficie y *apariciencia* de lo sensible". En algunos pasajes incluso encontramos expresiones que nos hablan de una cierta sublimación o "transubstanciación" de lo sensible, como das "*Sinnliche zur Unsinnlichkeit*", que Brotons vierte por "lo sensible llevado a insensibilidad" (cf. *Ästhetik* II 130; *Estética* 383).

27 Hacemos nuestra, por consiguiente, la conclusión de la investigación de Gethmann-Siefert en *Prólogo a Kehler 1826* 8: "A pesar de su incuestionado y persistente influjo, la edición de Hotho de la *Estética* de Hegel debe ser considerada como una base textual altamente problemática para una elucidación de su filosofía del arte que sea tan precisa desde el punto de vista histórico y filológico como filosóficamente exacta".

28 Para una presentación suficientemente detallada de los manuscritos de los que dispuso Hotho, así como de los perdidos, los conservados y los descubiertos, véase Rodríguez Tous 190-197, donde, además, se los ordena según el año

fiable tanto del pensamiento estético de Hegel como del modo de exposición oral que efectivamente tuvo.

Esta constatación nos sitúa ante una interrogante y la necesidad de tomar una decisión: ¿Qué hacer con una edición que, para bien o para mal, constituyó casi incuestionadamente por más de 170 años la base textual de las lecciones que Hegel dictara en Berlín sobre estética, y a partir de la cual se han establecido casi la totalidad de las tradiciones interpretativas de la estética hegeliana?<sup>29</sup> ¿Es dable simplemente prescindir e ignorar tanto esta edición “oficial” como aquellas líneas interpretativas que se han fundamentado en ella? Pero entre estas últimas no solo se ha dado lugar a un sinnúmero de teorías y tesis, sino que el texto impreso de las lecciones ha originado y conduce “a incalculables problemas y divergencias de interpretación” (*Prólogo a Kehler 1826 44*).

Ante este panorama, algunos pueden considerar inútil cualquier esfuerzo de deconstrucción y reconstrucción. Además, se podría argüir que el caso de las *Lecciones de estética* no sería el único ni el primer ejemplo en la historia de la filosofía de lecciones transformadas por un tercero en una obra perfectamente acabada. Para ello bastaría pensar en la *Metafísica* de Aristóteles, cuya enorme importancia e influencia en la tradición sería absurdo poner en cuestión solo por el hecho de que se trate al parecer de una recopilación bastante posterior de apuntes destinados originalmente a las clases, y en cualquier caso de un *corpus* heterogéneo. Sin embargo, tratándose de la obra aristotélica no contamos con ninguna otra fuente con la cual al menos poder contrastar el trabajo del compilador, como sí ocurre con las lecciones de estética. Hacemos nuestra por tanto la conclusión del trabajo filológico-filosófico de la curadora de los *Nachschriften* en el sentido de que, por comprensibles que puedan ser dentro del marco histórico-político-religioso [y a ello habría que agregar, artístico] en que se enmarca la edición de las lecciones de estética, los motivos que tuvo Hotho para llevar adelante su intervención sistemático estructural “no pueden llevarnos a aceptar tamañas modificaciones en la estética de Hegel” (*Prólogo a Kehler 1826 44*).

A aquellos motivos, comunes por lo demás a todos los integrantes de la asociación de amigos del difunto, habría que agregar una razón más que, cuando no justifica, al menos explica en gran parte las manipulaciones llevadas a cabo por el discípulo, y en especial aquellas relativas a la estructura de la estética. Solo que en este caso se trata de una razón de fondo que ya no es intencional. Me refiero a la comprensión que el discípulo tenía de la idea de sistema y de dialéctica. Como ha advertido Gethmann-Siefert, ya en la primera recepción de la edición impresa de las lecciones de estética se hicieron reparos a la concepción de la dialéctica que domina en ella. Así por ejemplo, un hegeliano como Christian Hermann Weiße critica en su recensión a la “obra de

de la lección a que corresponden y se los clasifica de acuerdo a su diferente grado de elaboración o reelaboración.

<sup>29</sup> Esto sin contar la fecundidad de la *Estética*, más allá de la literatura especializada en la estética hegeliana, en todo el ámbito de la filosofía del arte. Al fin y al cabo, sin esta “obra” sería impensable un texto tan fundamental como “*Der Ursprung des Kunstwerkes*”.

Hotho” la “torpe representación de la dialéctica”,<sup>30</sup> solo que, por desconocimiento, no adjudica esta al trabajo de reelaboración del editor, sino al mismo Hegel. Su opinión no deja de ser relevante si se tiene presente que se trata nada menos que de uno de los “continuadores” de la obra del maestro en lo que se refiere a la estética. No obstante, en un punto sistemático tan significativo como la exclusión de la belleza natural del campo de la estética, el mismo Weißé lamentaba la decisión de Hegel,<sup>31</sup> lo que demuestra que no solo el editor, sino muchos de los discípulos tenían una idea del sistema de la estética que al parecer no era satisfecha por la que de él tenía el maestro suabo. El problema fundamental, a juicio de Gethmann-Siefert, es que la “reconstrucción dialéctica” llevada a cabo por el editor “viene puesta en lugar de la sistemática introducida y desarrollada de un modo distinto por el propio Hegel” (*Prólogo a Kehler 1826 19*) ya antes de las lecciones, esto es, en la *Fenomenología* y fundamentalmente en la primera versión de 1817 de la *Enciclopedia*. Esta última obra sería decisiva a la hora de cotejar el trabajo de reelaboración de Hotho con los *Nachschriften* y emitir un juicio, por cuanto en ella se establece la sistemática de la estética que, sin mayores variaciones, se mantiene a lo largo de todos los cursos que Hegel dedicó a la filosofía del arte. Tan solo en las lecciones de 1826 se advertirían algunos cambios de perspectiva y de énfasis, así como algunas ampliaciones en el desarrollo de ciertas temáticas que prefigurarían los cambios que esta sistemática presentará en la versión de 1827 de la *Enciclopedia*.

Por todo lo anterior, podemos concluir la necesidad de “reabrir el caso de la estética hegeliana”, es decir, de releer y repensar el pensamiento estético hegeliano, y en

30 La misma Gethmann-Siefert se refiere en términos similares a la concepción de la dialéctica que prima en la edición de Hotho, oponiéndola al desarrollo sistemático no dogmático de las lecciones: “Por el contrario, en la *Estética* publicada por Hotho en 1835 se inmiscuyó una dialéctica torpe y mecánicamente extraña en las opiniones del propio Hegel, con el fin de aproximar sus reflexiones sobre la filosofía del arte a la idea que Hotho tenía de un sistema de estética”; cf. *Prólogo a Kehler 1826 18-19*. Cf. También *Die Funktion 276*: “La estética suscita en su forma presente y bien conocida [...] la impresión de ser una parte del sistema rigidamente proyectada, cerrada en contornos bien delineados. Pero esta impresión no viene confirmada si se atiende a los testimonios de las *Lecciones* berlinenses sobre filosofía del arte aún accesibles. Aquí ni la forma de la estética misma ni sus temas —el conocimiento artístico y los juicios, que Hegel amplía continuamente y que finalmente pone en discusión en una nueva articulación— aparecen fijas” (cit. en D’Angelo 43). Uno de los reproches frecuentes a la intervención sistemática de Hotho es el haber llevado la tripartición de la *Estética* hasta el paroxismo, aplicándola implacablemente en todas las subdivisiones internas hasta en el más mínimo detalle. La aplicación de esta articulación por parte de Hotho es forzada y no se corresponde con un verdadero movimiento dialéctico, de modo que la dialéctica se muestra como un revestimiento externo. Al respecto D’Angelo asevera: “nella maggioranza dei casi, alla suddivisione ternaria non corrisponda affatto un vero movimento dialettico, che spieghi il passaggio dall’un momento all’altro, e di come sembri mancare, in particolare, la negatività del momento negativo-razionale, sicché il passaggio non sembra avvenire per necessità interna. Nessuna, o ben scarsa traccia di sviluppi in cui l’ordinamento sembra andare incontro al muoversi della cosa stessa...”; “en la mayoría de los casos, a la subdivisión ternaria no corresponde en absoluto un verdadero movimiento dialéctico que explique el paso de un momento a otro, y como parece faltar, en particular, la negatividad del momento negativo-razional, por consiguiente, el paso no parece tener lugar por necesidad interna. Ningún, o bien escaso rastro de desarrollo en el que el ordenamiento parece satisfacer el movimiento de la cosa misma” (D’Angelo 25).

31 C. H. Weißé, Recensión a G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, en *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* (Kritiken, Charakteristiken, Correspondenzen, Übersichten). Nr. 210-215, septiembre de 1838: “Si en la estética se toman los movimientos del concepto del arte y del ideal artístico, en vez de dejar surgir poco a poco [...] este concepto, se comete injusticia con el momento inconsciente, con el momento natural del arte; el Espíritu, en vez de ser naturaleza, es desde el inicio el espíritu consciente de sí, el cual se ha envuelto en la intuición sensible y en la representación como en una vestimenta exterior” (cit. en D’Angelo 40).

particular el de su última etapa en Berlín, a partir de las fuentes más directas de que disponemos. Aquí no podemos determinar *a priori* si este esfuerzo debiera conducirnos a una lectura fenomenológica como la propuesta por Gethmann-Siefert, o a una más bien lógica que, junto con el dinamismo y vitalidad de este pensamiento, exponga el movimiento dialéctico de las categorías lógicas operantes en la estética; pero sí podemos prever que tal esfuerzo permitiría volver a pensar más fielmente lo pensado por Hegel en su filosofía del arte, tanto en su contenido como en su estructura dialéctica.

## Referencias

- D'Angelo, Paolo. *Simbolo e arte in Hegel*. Bari, Editori Laterza, 1989.
- Debernardi, Italo. "Lo sublime en las lecciones de estética de Hegel. Lectura a partir de los *Nachschriften* publicados." Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso - Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2016.
- Gadamer, H. G. *Die Stellung der poesie im System der hegelschen Aesthetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst, en Welt und Wirkung von Hegels Aesthetik* ("Hegel-Studien", Beiheft 27). Bonn, Bouvier Verlag, 1986 pp. 213-23.
- Gethmann-Siefert, Annemarie. *Die Funktion der Kunst in der Geschichte: Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*. Hegel-Studien. Bonn, Bouvier Verlag, 1984.
- Hegel, G. F. W. *Lecciones sobre la estética*, según la segunda edición de Gustav Hotho (1842). Trad. Alfredo Brotons. Madrid, Akal, 1989. Cit. *Estética*.
- . *Werke 13, Vorlesungen über die Ästhetik I. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845* neu edierte Ausgabe Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Fráncfort, Suhrkamp, 1971. Cit. *Ästhetik*.
- . *Vorlesung über Philosophie der Kunst. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband*. Hrsg. von H. Schneider. Fráncfort a. M., 1995. Cit. *Ascheberg 1820-21*.
- . *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert. Hamburgo, 1998 (Studienausgabe Hamburg 2002). Cit. *Hotho 1823*.
- . *Philosophie der Kunst*. 1826. Nachgeschrieben durch von der Pfordten. Ms. im Besitz der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon und K. Berr. Fráncfort a. M., 2004. Cit. *von der Pfordten 1826*.
- . *Filosofía del arte o Estética. Verano de 1826*. Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Ed. A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov, con la colaboración de F. Iannelli y K. Berr. Trad. de Domingo Hernández Sánchez. Ed. bilingüe. Madrid, Abada, 2006. Cit. *Kehler 1826*.
- . *Lezioni di estetica*. Corso del 1823. Trad. e introd. di Paolo D'Angelo. Roma; Bari, Laterza, 2000.

Hotho, Heinrich Gustav. *Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*, Berlin, 1833 (nachgeschrieben und durchgearbeitet von Immanuel Hegel), herausgegeben und eingeleitet von Bernadette Collenberg-Plotnikov. Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2004.

Rodríguez Tous, Juan Antonio. *Idea estética y negatividad sensible: La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, 2002.

Enviado: 23 de junio de 2018

Aceptado: 19 de junio de 2019