

La ambigüedad del símbolo. Sobre la forma de arte simbólica en la estética de Hegel

DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ*

Resumen: Este artículo intenta mostrar el papel del concepto de «símbolo» en las lecciones sobre estética de Hegel. La tesis que se pretende defender parte del carácter ambiguo del símbolo, ambigüedad que lo presenta como superación de su propio sentido y lo constituye como consecuencia de un origen inaccesible. Se produce de esta forma una excedencia en el juego de significados que hace del símbolo algo que supera la teoría del arte y se acerca a caracteres propios de la filosofía hegeliana en su conjunto.

Palabras clave: Hegel, símbolo, estética, ambigüedad, Creuzer, arte egipcio.

Abstract: This article attempts to demonstrate the role of the concept of «Symbol» in Hegel's lessons about Aesthetics. The thesis to be defended comes from the ambiguous nature of symbol: Ambiguity reveals symbol as an overcoming of its own sense and constitutes it as a consequence of an inaccessible origin. In this manner an excess in the set of meanings is produced which makes the symbol something which surpasses the theory of Art and approaches to typical characteristics of Hegelian Philosophy as a whole.

Key words: Hegel, symbol, aesthetics, ambiguity, Creuzer, egyptian art.

«Según su propio concepto, el símbolo resulta esencialmente ambiguo»¹

Las *Lecciones sobre la estética* de Hegel se dividen en tres secciones: la primera está dedicada a analizar de un modo general la belleza artística, la segunda examina la descomposición de lo bello en sus determinaciones particulares y la tercera se refiere al estudio de las artes singulares. Siendo

* **Dirección para correspondencia:** Domingo Hernández. Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia, Universidad de Salamanca. Campus Unamuno — Edificio FES, 37007, Salamanca (España).

1 HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989 (Trad. A. Brotóns), p. 227. A partir de ahora, citado como *Estética* más el número de página. El texto alemán se encuentra en: HEGEL, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992 —3. Aufl.— (*Werke in 20 Bänden*, Hrsg. E. Moldenhauer und K. M. Michel, Band 13), p. 397. A partir de ahora, citado como *Ästhetik*, más el número de página. Como sabemos, las *Lecciones sobre la estética* nos han llegado a través de la edición de H. G. Hotho, que mezcla manuscritos del propio Hegel con manuscritos de los estudiantes de diferentes semestres y años. El texto se muestra, así, como un conglomerado en que muchas veces no se sabe muy bien si lo que tenemos entre manos son ideas del propio Hegel o comentarios de los estudiantes. Sólo últimamente, gracias sobre todo a los trabajos de Annemarie Gethmann-Siefert y Helmut Schneider y a la investigación basada en la comparación de la edición de Hotho con los manuscritos de Ascheberg, Heimann, Libelt, Rolin, etc., empiezan a clarificarse las cosas. Nosotros, manteniendo la reserva respecto al texto fuente utilizado, hemos decidido manejar la edición clásica y dejar aparte los manuscritos; la razón de ello consiste en que la tesis que se pretende defender no parece demasiado afectada por las diferencias entre la edición de Hotho y los diferentes manuscritos. Con todo, en relación al problema de las fuentes y todo el galimatías de los manuscritos, cfr. GETHMANN-SIEFERT, A. «*Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen*», en: *Hegel-Studien*, 26, 1991, pp. 92-110. Como ejemplo del problema, puede verse en castellano la reciente traducción de los textos sobre la música partiendo del manuscrito de Libelt: HEGEL, G.W.F. «*La música. Extracto de los cursos de estética impartidos en Berlín en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt*», en: *Anuario filosófico de la Universidad de Navarra*, Volumen XXIX/1, 1996 (Traducción de Yolanda Espiña, presentación y notas de Alain Olivier), pp. 195-232.

esto así, el proceso que lleva a cabo Hegel se asentaría en los siguientes términos: en primer lugar sitúa el marco y las concepciones generales, por último aplica y muestra el desarrollo de esas primeras tesis en determinidades singulares (arquitectura, escultura, pintura, música y poesía), y en el centro del proceso introduce la conexión y la razón de ser del engarce entre las otras dos secciones. Es esta parte con función mediadora la que interesa en este momento, pues su objetivo, a través del estudio de lo que Hegel llama «formas artísticas», no es otro que el examen de la relación entre contenido y figura, ya que «las formas artísticas no son más por tanto que las distintas relaciones entre contenido y figura»². Esas distintas relaciones vienen representadas por tres formas artísticas: la simbólica, la clásica y la romántica. La primera es la que va a examinarse a continuación; en ella aparecerá la búsqueda, el afán de la idea por encontrar su expresión artística, pero permanecerá en tal búsqueda, no encontrará lo buscado, por lo menos hasta que no abandone el mecanismo del símbolo³. Dicho de forma concreta, pues, lo que vamos a estudiar es la relación entre contenido y figura que tiene lugar en la representación simbólica.

Sin entrar de un modo concreto en las dos últimas, el proceso que rige la relación entre las formas de arte simbólica, clásica y romántica vendría expresado de la siguiente forma. Hay que tener en cuenta que, para entender tal proceso, se debe partir de lo que Hegel considera la representación auténtica, esto es, *su* centro del arte. Ese centro, el arte ideal como tal, solamente se daría en la unión conclusa, en la adecuación perfecta de significado y figura externa⁴. No debe olvidarse en ningún momento que el arte para Hegel, primero, se asienta en una teoría de la representación, y, segundo, esa representación responde a unos esquemas histórico-filosóficos⁵, esto es, la adecuación entre contenido y figura adquiere una mayor perfección al superarse y asumirse las formas particulares precedentes, mostrando el conjunto un progreso en las determinidades que se asienta en el más claro estilo hegeliano. Así, situadas en este marco, las formas de arte simbólica, clásica y romántica representan, respectivamente, «la aspiración, el logro y el rebasamiento del ideal en cuanto la verdadera idea de belleza»⁶. En el símbolo, el contenido permanece indeterminado, la idea no se concreta, y la figura está encadenada totalmente, aunque surja un indicio de referencia, al objeto natural; la forma de arte clásica por su parte, alcanza la adecuación contenido-figura, pero de tal forma que el primero se muestra como particular, esto es, la adecuación es *demasiado* perfecta, no hay diferencia, no hay lucha por la adecuación, no se alcanza la preeminencia de la idea; por último, en la forma de arte romántica, se asume, se supera, la unidad *perfecta* anterior y se regresa a la diferencia, a la oposición entre figura y contenido, adquiriendo desde la adecuación asumida el triunfo del contenido interior sobre su figura, sobre su exterioridad.

Si se examina ahora atentamente el proceso de las formas de arte podrá observarse que la primera y la última mantienen los mismos caracteres de inadecuación, de indiferencia, entre figura

2 *Estética*, 57. *Ästhetik*, 107.

3 Cfr. GETHMANN-SIEFERT, A. *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*. Bonn: Bouvier, 1984 (*Hegel-Studien*, Beiheft 25), p. 266: «Die symbolische Kunstform kann insgesamt das Verhältnis der Idee zu ihrer Gestalt lediglich als Suchen, Streben nach Versöhnung beider artikulieren».

4 «El arte en general consiste precisamente en la referencia, afinidad y concreta interpenetración de significado y figura». *Estética*, 226. *Ästhetik*, 395. Es más, la forma de arte simbólica desaparecerá, según Hegel, cuando la relación entre significado y representación constituya un todo individual que asuma la distinción entre sus dos elementos, cfr. *Estética*, 232. *Ästhetik*, 406.

5 Cfr. JAMME, Ch. «El mythos en Hegel y en la última filosofía de Schelling», en: *ER, Revista de Filosofía*, 12/13. Sevilla, 1991, p. 108: «Contra esta tesis del arte como «Organon» de la filosofía [Fr. Schlegel y Schelling, entre otros], desarrolla Hegel —ya desde el fin de la época de Jena— una teoría del arte histórico-filosóficamente fundada».

6 *Estética*, 61. *Ästhetik*, 114.

y contenido. Sin embargo, esa indiferencia no se presenta de la misma forma. El símbolo, como veremos, conlleva tal ambigüedad, tal excedencia de posibilidades, que imposibilita la adecuación, y obliga a Hegel a catalogar la forma de arte simbólica como mero afán, mera búsqueda de unidad. La forma artística romántica por su parte mantiene la inadecuación, pero entendiéndola como sustracción, esto es, como elevación del espíritu por encima de su figuración externa. Así, la separación introducida entre contenido y figura se muestra de un modo diferente en la forma simbólica y la romántica. La primera obedece a los rasgos de inmediatez que caracterizan todo comienzo en la dialéctica hegeliana, la segunda, por el contrario, representa la diferencia ya sin inmediatez: si en el símbolo la diferencia entre contenido y figura se deduce de la inadecuación entre ambos, en la forma de arte romántica tal inadecuación está ya asumida, presentándose el contenido interior como superior, como yendo más allá de su siempre insuficiente figura externa.

Ahora bien, el proceso que conduce de la inadecuación por inmediatez (símbolo) a la inadecuación por insuficiencia del poder representativo en la figura (forma de arte romántica) se desprende del ideal que rige la teoría hegeliana del arte: la búsqueda de la adecuación más perfecta posible entre contenido y figura. Es esta búsqueda la que conduce a la sustracción del espíritu, la que deja a la vista los defectos del símbolo y remite a la perfección de lo interior, ya que la idea sólo «sobre el fundamento de esta superior perfección se sustrae a la unificación correspondiente con lo externo, pues sólo en sí misma puede buscar y consumir su verdadera realidad y apariencia»⁷. Sin embargo, si se abandona por un momento el fin al que tiende el proyecto, esto es, si se deja al margen el afán de unificación *perfecta* y, con ello, esa *verdadera realidad y apariencia de la idea en sí misma*, si, por tanto, no se pretende ir más allá de una inadecuación imperfecta y sí permanecer en los caracteres de ausencia, de dispersión o de discontinuidad que presenta la insondabilidad de todo origen, si se aspira, en conjunto, a *partir* del fondo inaccesible que supone toda conexión contenido-figura, siempre de por sí imperfecta, entonces las ideas que Hegel refiere a la forma de arte simbólica alcanzarían un significado que iría más allá no sólo de la teoría del arte, sino incluso también del propio Hegel (entendiendo ese *más allá* en sentido de acompañamiento: *más allá* de Hegel *junto a* Hegel). Los caracteres que él encuentra en la inmediatez y, como tal, imperfección del símbolo, mantienen, como veremos, al salir de su contexto, la significación que pierden al configurarse únicamente como un «primer momento». Estos caracteres, que nosotros englobaremos bajo las propiedades de **ambigüedad** y **excedencia** de significado, es lo que se examinará a continuación.

El símbolo como tal viene entendido por Hegel de la siguiente forma: «Símbolo en general es una existencia exterior inmediatamente presente o dada para la intuición, que sin embargo no debe tomarse tal como se presenta inmediatamente, por sí misma, sino entenderse en un sentido más amplio y más general. En el símbolo por tanto hay que distinguir al punto dos cosas: en primer lugar, el *significado*, y luego la *expresión* del mismo»⁸. Es ese sentido «más amplio y general» el que conlleva toda la serie de matices. Friedrich Creuzer, autor que con su *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* influiría en la estética de Hegel de una forma manifiesta⁹,

7 *Estética*, 61. *Ästhetik*, 114.

8 *Estética*, 225. *Ästhetik*, 394.

9 Sobre Hegel y Creuzer, ver, por ejemplo: HOFFMEISTER, J. «Hegel und Creuzer», en: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 8. Berlín: 1930, pp. 260-282. Por lo que refiere al tema concreto del símbolo en las lecciones de Hegel sobre estética, la relación con Creuzer es determinante. A lo largo de su dedicación a la estética, Hegel modifica el concepto de símbolo: si en la época de Heidelberg el símbolo refería al hombre, a la forma humana, como expresión de la idea en el arte clásico, en los primeros años de Berlín, por contra, se produce un cambio de interpretación y aparece ya la forma de arte simbólica como *Vorkunst*, siendo ésta última la que estamos analizando aquí, sin tener en cuenta los

había definido ya claramente el estado de indecisión y ambigüedad que acompaña a todo símbolo. Él hablaba en su *Sileno* de una «peculiar posición intermedia suspendida entre lo finito y lo infinito»¹⁰, y, de un modo más explícito, en la *Symbolik*, caracterizaba al símbolo de la siguiente forma: «Para empezar, ese estado de suspensión (*Schweben*) es su propio sino (*Loos*). Me refiero a esa indecisión entre forma y esencia. En el símbolo sale a la luz un concepto universal que, según viene a darse allí, fluye; de modo que, cuando lo queremos captar, se hurta a nuestras miradas. [...] Pues el símbolo se hace significativo y evocador justamente por esa incongruencia de la esencia con la forma, y por el exceso de contenido en comparación con su expresión»¹¹. Estos rasgos se mantendrán en la teoría hegeliana del símbolo, pero, sin embargo, si tales rasgos permanecen, no así su valoración: esta ambigüedad y excedencia que para Creuzer suponían el verdadero interés del símbolo, serán entendidas por Hegel con rasgos negativos («negativo» en sentido puramente hegeliano, esto es, «transitorio», «de paso», «momento a asumir»), asentando en tal carácter dubitativo la necesidad de su superación.

Tanto Creuzer como Hegel insisten, pues, en ese carácter bifronte, ambiguo de por sí, que conlleva todo símbolo y que imposibilita la captación directa de alguno de sus dos elementos por separado. La teoría hegeliana en particular es sencilla; si lo referimos a las figuras simbólicas egipcias podrá verse con claridad: los dioses representados por figuras en el antiguo Egipto remiten a una actividad espiritual, a algo superior, pero, «por otra parte, se hallan enlazados a las cosas naturales y rebajados a la función de símbolos [*an natürliche Dinge geknüpft und zu Symbolen heruntergesetzt*]»¹². Es ese «espíritu en rebajas» lo que resulta incómodo a Hegel, lo que le impulsa a superar la forma de arte simbólica y no ceder hasta alcanzar, con la romántica, la independencia del espíritu, la adecuación, con diferencia explícita incluida, entre contenido y figura mediante la sustracción de lo interior. No es el símbolo como tal lo que a Hegel le resulta molesto, sino ese carácter de ambigüedad que conlleva, ese irse de las manos, ese hurtarse a la mirada, como escribía Creuzer, que impide su fijación, su captación concreta como una determinidad más. Así, siguiendo en el contexto del antiguo Egipto de las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, utiliza Hegel una expresión que nos servirá para conectar definitivamente con la *Estética*: se habla allí, comentando el complicado aparato simbólico egipcio¹³, del símbolo dirigido por el principio de «reunión e inversión [*Vereinigung und Verkehrung*]»¹⁴. Esa inversión no remite únicamente a la

giros de Hegel. Pues bien, puede decirse que entre las posibles causas que explican ese cambio de Hegel en la interpretación del símbolo ocupa un lugar determinante la aparición de la segunda edición del trabajo de Creuzer sobre mitología. Cfr. SCHNEIDER, H. «Eine Nachschrift der Vorlesung Hegels über Ästhetik im Wintersemester 1820/1821», en: *Hegel-Studien*, 26, 1991, p. 91.

10 CREUZER, F. *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo*. Barcelona: Serbal, 1991 (Introducción de F. Duque. Traducción de A. Brotóns), p. 88.

11 Utilizo la traducción de algunos textos de la *Symbolik* que ha llevado a cabo F. Duque, en su introducción a la edición española del *Sileno*. La referencia exacta se encontraría entonces en: DUQUE, F. «Introducción: de símbolos, mitos y demás cosas antiguas», introducción a: CREUZER, F. *Sileno*. Op. cit., p. 26.

12 HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza, 1994 —5ª reimp.— (Trad. J. Gaos), p. 374. A partir de ahora, citado como *FHU* más el número de página. El texto alemán se encuentra en: HEGEL, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte. Bd. 2/4*. Hamburg: Meiner, 1976 —2. Aufl.—, p. 484. A partir de ahora, citado como *PhWg* más el número de página.

13 Hegel trabajó de forma intensiva en el estudio de los símbolos y divinidades egipcios. Un ejemplo del detallado conocimiento que llegó a alcanzar lo podemos encontrar en su extracto de la obra de Aloys Hirt (profesor de arqueología en Berlín y colega de Hegel) *Über die Bildung der Ägyptischen Gottheiten*; el extracto ha sido editado por H. Schneider: «Hegel und die ägyptischen Götter. Ein Exzerpt», en: *Hegel-Studien*, 16, 1981, pp. 56-68.

14 *FHU*, 376. *PhWg*, 486.

reciprocidad en la referencia contenido-figura, sino además al trastorno, al mareo que provoca el hecho de no poder sujetar la movilidad del símbolo. Es cierto que la simbólica egipcia es algo exagerado (un ejemplo: Osiris simboliza el sol y el Nilo, éstos remiten a la vida y al espíritu, que a su vez se reúnen en Osiris...) y la relación entre significado e imagen se invierte dando lugar a símbolos de símbolos, pero es precisamente el hecho de que el símbolo como tal permita tal juego a su alrededor, permita salir más allá de una concreción, lo que verdaderamente interesa. Tanto la reunión como la inversión del símbolo y lo simbolizado deben venir asentadas en ciertos caracteres del símbolo como tal. Esos rasgos los expone Hegel en sus *Lecciones sobre la estética* de un modo más concreto.

La forma de arte simbólica es concebida por Hegel como pre-arte (*Vorkunst*), como inicio del arte, y referida principalmente a la cultura del antiguo Oriente. La razón de esto es que la idea no absorbe todavía su exterioridad y se mantiene en cambio la estabilidad en el binomio naturaleza-espíritu, sin superioridad por parte de este último: la asociación de elementos que se produce en el símbolo no permite la preeminencia de ninguno de ellos, ni del objeto natural ni de la idea representada, con lo que el espíritu todavía permanece encadenado. Con todo, la relación entre figura y contenido no es una mera unión arbitraria. El símbolo es signo, esto es, denota, refiere a algo diferente, pero no de una forma arbitraria, indiferente, como es el caso del signo¹⁵, sino que en la figura exterior se abarca ya el contenido interior a representar. Esta conexión no arbitraria en el símbolo de sus dos elementos es la que causa la posibilidad de ambigüedad y equivocidad en su interpretación: no se da arbitrariedad en la relación, pero tampoco una adecuación completa. Hay siempre un excedente de propiedades, un horizonte de eventualidades, que escapa a la más pura referencia directa, y es que «aunque, por un lado, el contenido que es el significado y la figura empleada para su denotación concuerden en una propiedad, sin embargo, por otro lado, también la figura simbólica contiene para sí todavía otras determinaciones de todo punto independientes de aquella cualidad común una vez significada por ella»¹⁶. La relación se establece entonces a través de una propiedad que, en cierto momento y para cierto observador externo (tema aparte es que la costumbre generalice esa individualidad en la interpretación), coincide en el significado y en el significante. La figura posee otras propiedades que no son utilizadas para la referencia y el contenido otros caracteres que no se ven directamente aludidos; si la relación referencial del símbolo cambiara su punto de partida o de llegada, cambiaría también la interpretación del símbolo como tal. La correspondencia es unívoca, pero no el cúmulo de posibilidades, con lo que habrá ciertos momentos en que el símbolo resulte ambiguo, equívoco, y no se sepa delimitar de forma clara la relación, ni siquiera incluso aclarar qué es lo significativo y qué lo significado.

Esta ambigüedad del símbolo no debe entenderse como algo secundario, como algo a evitar para mantener la simbolización *correcta*, sino que la esencia del símbolo es ser de por sí ambiguo,

15 «El símbolo es ante todo un signo [*Zeichen*]. Pero en la mera denotación [*Bezeichnung*] la conexión entre el significado y su expresión no es más que una asociación enteramente arbitraria», *Estética*, 226. *Ästhetik*, 394. Esta arbitrariedad como rasgo inherente al signo, por la cual se distingue éste del símbolo como tal, la encontramos también en Saussure: «El símbolo tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre el significante y el significado». SAUSSURE, F. *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza, 1991 —2ª reimp.— (Trad. A. Alonso, Ed. T. de Mauro), p. 140. En general, respecto a la teoría del signo en Hegel, cfr. DERRIDA, J. «El pozo y la pirámide. Introducción a la semiología de Hegel», en: DERRIDA, J. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989. Ver también, *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1989, pp. 46 ss. y 62 ss., donde Derrida comenta el artículo de Paul de Man, clave para nuestro tema, «Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics», en: *Critical Inquiry*, 8, 1982.

16 *Estética*, 227. *Ästhetik*, 396.

estar *suspendido* entre los extremos fluctuando en su plurivocidad: puede decir siempre más de lo que dice, tiene más para decir, nunca se agota en sí mismo. El símbolo debe ser ambiguo para poder ser símbolo, en el momento que pierda su ambigüedad perderá su más íntimo carácter significativo, pasará a ser *mero* apuntar, *simple* representación. En su inaccesibilidad, en su origen de continuo desplazado, el símbolo hace posible la interpretación, da juego a su lectura, no detiene, no fija la mirada, sino que de forma constante remite a un otro, entendiendo esto no como la remisión de figura a contenido, sino como el envío de una interpretación a un posible cambio en la dirección de referencia: el símbolo se muestra así superándose a sí mismo, los juegos de propiedades se trastocan, una leve modificación puede originar el cambio total en su lectura. Hegel mismo es consciente de esta *hermenéutica del símbolo* propiciada por su carácter ambiguo: «Pero si el símbolo determinado es claro por costumbre para aquellos que se encuentran en tal círculo convencional del representar [*Vorstellen*], por el contrario, con todos los demás que no se mueven en el mismo círculo o para quienes éste pertenece al pasado, las cosas suceden de modo absolutamente diferente»¹⁷. Lo que hay que tener claro, así, es que este caudal de posibilidades no es algo externo, añadido, al símbolo mismo, sino que proviene ya de su carácter más esencial.

Estos rasgos que venimos presentando van más allá de referir únicamente al tema del símbolo. La ambigüedad de las determinaciones, entendida como origen desplazado, la posibilidad de salir fuera de sí sin cerrarse en una clausura egoísta, el hecho de encontrar fisuras, excedencias, plurivocidad en las concrecciones, todo esto son caracteres que, de una forma u otra, pueden hallarse en contextos como los de la hermenéutica de Gadamer, el deconstruccionismo de Derrida e incluso, retrotrayéndonos en el tiempo, las filosofías de Nietzsche y Heidegger. Hegel por su parte mantendrá el carácter negativo, a superar, de esta ambigüedad del símbolo, y, sin embargo, si entendemos ambigüedad en su referencia al excedente de posibilidades de remisión, de contacto, podría incluso hablarse de cierta *condición simbólica* en los juegos de determinaciones, de figuras y momentos, que llenan la *Lógica* o la *Fenomenología*. Esa condición simbólica no se entendería como la reducción de los momentos a imágenes, a símbolos, sino como el poder que mantienen para salir fuera de sí, para referir a un otro, hacer posible la plurivocidad en las direcciones de conexión. De esta forma el sistema como tal no encontraría un *final*¹⁸, un detenerse en su recorrido, sino que se mantendría de forma constante en los juegos de continuidad y discontinuidad de su movimiento.

Volviendo a la *Estética*, si continuamos ahora el examen de la forma de arte simbólica, se mostrará que toda esta serie de caracteres se ensancha de modo considerable. Incluso refiriéndose ya de forma concreta al arte oriental y a la inseguridad y ambigüedad que ofrecen sus figuras simbolizantes, Hegel duda entre si el problema de la equivocidad depende realmente del carácter inicial, todavía no desarrollado, de la capacidad artística, o bien de las reticencias (insuperables de por sí) que lo más profundo opone para dejarse expresar: «Pero, ahora bien, cuánto en tal inadecuación entre significado y expresión artística inmediata ha de atribuirse a la precariedad del arte, a la impureza y falta de ideas de la fantasía misma, cuánto, por el contrario, ha resultado así porque la

17 *Estética*, 229. *Ästhetik*, 399. Hegel no clausurará en ningún momento la posibilidad de interpretación en la lectura de los símbolos; más abajo, defendiendo precisamente a Creuzer, afirma: «Mas si los antiguos no pensaron en su mitología lo que ahora nosotros vemos en ella, de ningún modo se sigue de ello que sus representaciones no sean sin embargo *en sí* símbolos, y que no deban por tanto tomarse como tales». *Estética*, 231. *Ästhetik*, 404.

18 Esta tesis la encontramos, por ejemplo, en H. Kimmerle: «Das System der Philosophie, das aus dem Sichwissens des Wissens abzuleiten ist, läßt sich nicht stimmig zum Abschluß bringen». KIMMERLE, H. «Über Derridas Hegeldeutung». en: GETHMANN-SIEFERT, A. (Hrsg.), *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag. Bd. 1*. Frommann-Holzboog: 1988, p. 431.

configuración más pura, más exacta, no sería para sí capaz de expresar el significado más profundo, y lo fantástico y grotesco se ha hecho más bien precisamente con vistas a una representación [*Vorstellung*] de más vasto alcance: esto es precisamente lo que a gran escala puede aparecer como equívoco»¹⁹. Se puede intuir que Hegel presiente ya tal equivocidad y ambigüedad como inherente no sólo a todo símbolo, sino también a toda *forma representadora*, esto es, que la adecuación de la figura con su contenido espiritual, sea del tipo que sea, posee un origen de continuo desplazado, abismal. No hay que olvidar que para Hegel la historia del arte es un proceso, una búsqueda de la adecuación perfecta (modo de manifestación del espíritu en la historia²⁰); si no se admitiera de un modo general tal proceso, si se dudara del «avanzar hacia la mayor perfección» como forma de progreso en el arte, entonces la equivocidad del símbolo vendría explicada únicamente por la incapacidad inherente a la figura para *expresar el significado más profundo* y la oposición que presenta tal profundidad para dejarse expresar. Es en este momento cuando la ambigüedad y equivocidad del símbolo remiten a su propia esencia: si la relación entre sus dos elementos no es estable, no puede ser perfecta, tampoco podrá carecer el símbolo de caracteres oscuros en su propia esencia. Dicho de forma más concreta: si el origen de la conexión figura exterior-contenido interior es ambiguo, también debe serlo la esencia de su forma de representación, esto es, del símbolo.

Pero esa ambigüedad puede expresarse de modos diversos. Teniendo en cuenta que la forma de arte simbólica es sólo un inicio, un mero afán, un barruntar lo absoluto, y que «todo el arte simbólico puede a este respecto concebirse como una incesante pelea entre la adecuación e inadecuación de significado y figura»²¹, la ambigüedad del símbolo como tal se situaría, según Hegel, en los siguientes contextos: 1. Simbolismo inconsciente: el símbolo todavía no se sabe como símbolo; 2. Simbolismo de la sublimidad: el significado configura su exterioridad como lo negativo y pretende mostrar el poder inabarcable de lo absoluto; 3. Simbolismo consciente: el símbolo se sabe como símbolo, se produce la separación de los elementos y aparece el dominio de la subjetividad, fin de la unidad inmediata, fin de la equivocidad, comienzo del fin del símbolo. Sólo en el primero de esos marcos se da el simbolismo como tal, aquél en el que la adecuación e inadecuación de figura y figurado se muestran en lucha, en equilibrio, sin abrir todavía el campo a la conciencia subjetiva; curioso: el símbolo es símbolo propiamente dicho porque todavía no *se sabe* como símbolo. Es la ingenuidad del enigma, el desbordamiento que produce la excedencia y ambigüedad en las referencias, lo que realmente marca el juego de adecuaciones e inadecuaciones, lo que hace símbolo al símbolo. Cuando, con la entrada de la conciencia, se pierda ese carácter enigmático que posee la primera unidad inmediata, comenzará a captarse lo absoluto en su autonomía, o, mejor, la autonomía de lo absoluto. El proceso es, así, típicamente hegeliano: superación de la inmediatez mediante la diferenciación de los momentos con el fin de alcanzar la independencia del espíritu. Otro problema sería, como hemos visto, saber si realmente se alcanza tal final del proceso.

Ahora bien, de la misma forma que el simbolismo desaparece cuando lo hace su ambigüedad, también es cierto que nace al mismo tiempo que ésta. En las figuras simbólicas de la religión de Zoroastro todavía no hay ambigüedad, pero es que tampoco se da símbolo propiamente dicho, pues

19 *Estética*, 229. *Ästhetik*, 400.

20 Cfr. GETHMANN-SIEFERT, A. «Die geschichtliche Funktion der «Mythologie der Vernunft» und die Bestimmung des Kunstwerks in der Ästhetik», en: JAMME, Ch. u. SCHNEIDER, H. (Hrsg.), *Mythologie der Vernunft: Hegels «ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus»*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984, p. 247: «Kunst wird durchgängig als Weise der Manifestation des «Geistes» in der Geschichte bestimmt, als «Dasein» oder «Existenz» der Idee, und sie ermöglicht dadurch eine geschichtliche Wahrheitserfahrung».

21 *Estética*, 235. *Ästhetik*, 411.

lo divino no está separado de su representación exterior, de su figura externa. Lo absoluto existe como presencia objetual, no posee autonomía, sino que convoca la más pura inmediatez: «Se requiere por tanto pasar de la primera unidad que acabamos de considerar a la *diferencia* y a la *lucha* entre el significado y su figura»²². Sólo cuando se produzca una tal escisión entre significante y significado, de modo que surja la relación a partir del excedente de propiedades de ambos, despuntará la forma simbólica, y con ella la *obra de arte*. Y cuando en tal escisión domine la conciencia, la subjetividad que conceda independencia a lo absoluto, se producirá el declive de tal forma simbólica. Mientras tanto, el simbolismo inconsciente continúa su conjunción de adecuación e inadecuación: «El símbolo tiene, por un lado, como su base, la unión inmediata, de cuya incongruencia, sin embargo, todavía no se tiene conciencia, entre el significado universal y, por tanto, espiritual, y la figura sensible, tan adecuada como inadecuada»²³. Unidad, inconsciencia, inmediatez: cuando estos aspectos devengan asumidos, superados, comenzará propiamente el arte. Puede decirse por ello que la forma de arte simbólica está ya muerta en su propio comienzo: exige la diferencia para poder ser, pero con ella nace simultáneamente el poder de distinción, esto es, la conciencia, la subjetividad, que ataca sin piedad el carácter ambiguo del símbolo. No se mostraba todavía la forma simbólica en la religión de Zoroastro: es natural, no se concebía la escisión; comienza la diferenciación contenido-figura en la fantasía hindú, surge la necesidad del arte, pero de una forma tremendamente confusa: se intenta cancelar la escisión mediante distorsiones, desmesuras, figuras colosales, grotescas, intentando evitar con ello concederle un carácter inferior a la figura externa. Sólo con el arte egipcio tendrá lugar el simbolismo en su carácter extremo, el comienzo del arte propiamente dicho, y, con ambos, la ambigüedad elevada a su máxima potencia. Esto, evidentemente, no es casual.

El arte simbólico concibe lo negativo de la figura externa como negativo, como lo que debe ser superado, pero siempre desde su conformación como momento de lo absoluto, de tal modo que «el verdadero dios aparece como el devenir-negativo *de sí mismo* y, por tanto, tiene lo negativo como su determinación inmanente a él»²⁴. Se está preparando la llegada de la conciencia; lo negativo considerado como momento supone ya la necesaria captación de la diferencia por parte de un sujeto. El símbolo deviene en este sentido como exigencia del sistema, que requiere para su funcionamiento la asunción de la negatividad superada, esto es, la transformación de lo negativo en momento inherente al todo. Se muestra claramente ese egoísmo espiritual que caracteriza la relación absoluto-naturaleza en la teoría hegeliana, entender la muerte como vida, pero la muerte de lo natural como vida de lo absoluto²⁵. Los niveles son diferentes; difícilmente será posible su acercamiento si se supera la ambigüedad del origen, la que ahora mantenemos con los juegos del símbolo, la cual, aunque ya remite a la cercana llegada de la conciencia y a la asunción de lo negativo, todavía muestra el enredo entre figura y contenido. El símbolo actúa por alusión, por aproximación, mantiene su ambigüedad y posibilidad de equívocos, pero con ello indica la serie de grietas que se producen en la pretensión de adecuación perfecta, de adecuación por sustracción del espíritu. Éste sólo puede independizarse mediante tal huida; si se mantiene próximo la relación es de por sí ambigua, en tanto refiere al plural y desplazado origen que la funda. Todo remite en el fondo a los problemas que tiene Hegel para dar explicación, sin acudir a la sustracción, de la relación entre espíritu y naturaleza. El símbolo es en sí mismo un enigma, un problema irresuelto, pero por el

22 *Estética*, 247. *Ästhetik*, 430.

23 *Estética*, 241. *Ästhetik*, 418.

24 *Estética*, 258. *Ästhetik*, 449.

25 «La muerte de lo natural es sabida como un eslabón necesario en la vida de lo absoluto». *Estética*, 258. *Ästhetik*, 450.

hecho de que también lo es la relación que representa: «El símbolo propiamente dicho es *en sí* enigmático, por cuanto la exterioridad con que un significado universal debe acceder a la intuición sigue siendo todavía distinta del significado que tiene que representar [*darstellen*], y está por tanto siempre sometido a duda en qué sentido debe tomarse la figura. [...] Los símbolos propiamente dichos son, antes y después, problemas irresueltos»²⁶.

Si, para concluir, examinamos las dos principales muestras de ambigüedad en el arte egipcio, esto es, las pirámides y la esfinge, veremos el juego de conexiones e inversiones llevado hasta el máximo extremo. Pirámide y esfinge son caracterizadas por Hegel de la misma forma: son el símbolo, la imagen de lo simbólico mismo²⁷, representan el elemento intermedio, ambiguo, por excelencia. Las pirámides «son enormes cristales que esconden en sí algo interno, y de tal modo lo encierran como una figura externa producida por el arte, que resulta que son ahí para esto interno escindido de la mera naturalidad y sólo en relación con lo mismo. Pero este reino de la muerte y de lo invisible que aquí constituye el significado tiene sólo *un* aspecto, y ciertamente formal, que pertenece al verdadero contenido artístico, a saber, el de estar apartado del ser-ahí inmediato, y así sólo lo está el Hades, todavía no una vitalidad que, aunque exonerada de lo sensible como tal, al mismo tiempo es sin embargo igualmente espíritu que es ahí en sí y por tanto en sí libre y vivo. Por eso la figura de tal interior resulta asimismo una forma y una envoltura todavía enteramente externas para el contenido determinado de la misma. Las pirámides son un tal entorno externo en que algo interno yace oculto»²⁸. Este texto, a primera vista complicado, expone ese carácter suspendido del símbolo que, con Creuzer, se ha venido manteniendo. Las pirámides remiten al Hades, al reino de los muertos; están por tanto apartadas de lo sensible y dirigen su mirada hacia lo interno. Pero nada más intermedio que el Hades mismo: mantiene su separación respecto a lo sensible y, simultáneamente, su forma como espíritu que está presente, que existe. Por esto la figura de lo interior, el Hades como tal, es todavía externa para el espíritu, entendido éste como lo verdaderamente interior. Así, la pirámide en su conjunto es algo externo que oculta lo interno²⁹, el Hades se presenta como exteriorización de lo interno y, a la vez, interiorización de lo sensible. Es este carácter intermedio, que no llega a la pura representación del espíritu y, con todo, se aleja de lo sensible, lo que define al símbolo en sí mismo.

La esfinge, por su parte, expresa no sólo el carácter escindido del hombre sino también el del símbolo como tal: «El espíritu humano quiere desprenderse de la torpe fortaleza y fuerza de lo animal sin llegar a la perfecta representación [*Darstellung*] de su propia libertad y de su figura móvil, pues todavía debe permanecer mezclado y asociado con lo otro a sí mismo. Este impulso a una espiritualidad autoconsciente que no se aprehende a partir de sí en la realidad únicamente conforme a ella, sino que sólo se intuye en lo a ella afín y accede a la consciencia en lo que a ella igualmente extraño, es lo simbólico en general, que en este punto culminante deviene enigma»³⁰. Es

26 *Estética*, 292. *Ästhetik*, 509.

27 «Las pirámides nos presentan la imagen simple del arte simbólico mismo». *Estética*, 263. *Ästhetik*, 459. La esfinge es «das Symbol gleichsam des Symbolischen selber» (Brotóns traduce: «Esta es, por así decir, el símbolo mismo»). *Estética*, 266. *Ästhetik*, 465.

28 *Estética*, 263. *Ästhetik*, 460.

29 Este rasgo llevará a Hegel en la *Enciclopedia* a utilizar la pirámide como metáfora precisamente para representar el signo; la pirámide se establece así como símbolo del signo: «Das Zeichen ist irgendeine unmittelbare Anschauung, die einen ganz anderen Inhalt vorstellt, als den sie für sich hat; — die Pyramide, in welche eine fremde Seele versetzt und aufbewahrt ist», HEGEL, G.W.F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Dritter Teil: Die Philosophie des Geistes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986 (*Werke*, 10), p. 270 [negrilla mía].

30 *Estética*, 266. *Ästhetik*, 465.

enigma porque es símbolo, porque el acceder a la conciencia se sitúa en la lucha con lo exterior, con lo extraño. La ambigüedad, pues, no sólo se refiere a la posible multiplicidad en los significados, sino también, y sobre todo, a la procedencia biforme, jánica, enigmática de la esencia del símbolo. El símbolo, al igual que la conciencia y que la esfinge misma, se muestra como la relación con un extraño. Por ello, la superación del símbolo, esto es, la llegada de la subjetividad y la sustracción del espíritu, es equivalente al proceso que conduce a la autoconciencia, donde el *extraño* es la conciencia misma.

Con todo esto, la ambigüedad se muestra en el arte egipcio de una forma clara. Puede decirse que, como hemos visto, su significado trasciende al sentido puramente artístico. El conjunto de representaciones, ese cúmulo de figuras que conforman un nudo que «no se disuelve en lo universal»³¹, apunta a una plurivocidad en la conexión naturaleza-espíritu (bajo la forma figura-contenido) que sólo puede entenderse desde un origen ya de por sí ambiguo. En resumen, «el símbolo en Egipto es al mismo tiempo un todo de símbolos, de modo que lo que una vez aparece como significado es también a su vez empleado como símbolo de un ámbito afín. Esta ambigua asociación de lo simbólico que entrelaza significado y figura, anuncia y apunta en efecto a una multiplicidad y por tanto se aproxima ya a la subjetividad interna, la única que puede tomar muchas direcciones, es la ventaja de estos productos, aunque, por supuesto, su explicación se ve dificultada por la ambigüedad»³². ¿La única que puede tomar muchas direcciones? ¿Cómo podría hacerlo si esas direcciones no estuvieran ya posibilitadas, permitidas, por una realidad que de continuo viene configurada por la ambigüedad de las relaciones entre las determinaciones particulares? 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 (si es que puede ser llamado así) ambiguo y que responde a esas propiedades del símbolo que no permiten su disolución en lo universal sino que se demoran en lo diverso³³.

(diciembre, 1996)

31 *FHU*, 377. *PhWg*, 488.

32 *Estética*, 266. *Ästhetik*, 464.

33 Ese demorarse en lo diverso es ya una potencia del espíritu mismo. Hegel, explicando los caracteres de la metáfora, define esta potencia de la forma siguiente: «Como sentido y fin de la dicción metafórica en general ha de considerarse por tanto [...] la necesidad y el poder del espíritu y del ánimo, que no se satisfacen con lo simple, lo habitual, lo trillado, sino que van más allá para pasar a lo otro, demorarse en lo diverso [*bei Verschiedenem zu verweilen*] y ensamblar en uno lo doble». *Estética*, 298. *Ästhetik*, 520.