

LA MÚSICA EN EL SISTEMA FILOSÓFICO DE HEGEL

YOLANDA ESPÍÑA

Music in Hegel's philosophical system.- Hegelian thought about music is part of a common idealist way of treating the arts: a metaphysical way, regarding art in its relation to truth. Thus it matches up to the way in which modern philosophy approaches aesthetics. Starting from a study of music we can make a new approach to the philosophy of Hegel, its problems, and its relation to the period of Romanticism in which it arose.

I

El pensamiento hegeliano sobre la música aparece en el marco general del pensamiento idealista de la Alemania de principios del siglo XIX, pensamiento impregnado de un carácter metafísico en la consideración de la estética. El fundamento de esta estética de "contenido" es el arte como autoexpresión o automanifestación, plena de significado, de un espíritu concebido como esencia y aliento de la realidad en general. El arte recibe la acción vivificadora de éste y adquiere entonces la preponderante misión de *revelar*, de una manera diferente en cualquier caso al de la filosofía, de una forma *inmediata*, la esencia de la realidad. El arte es así portador y desvelador de *verdad*. Esta misión decisiva del espíritu en el campo del arte se muestra como una determinada identificación entre verdad y *belleza*. Los matices de esta identificación y la problemática subsiguiente (en relación, fundamentalmente, con la pérdida de la identificación arte/belleza) constituyen sin duda diferencias esenciales en las diversas consideraciones filosóficas del arte que se desarrollaron en esa época. Pero importa subrayar la necesidad, inherente al desarrollo del pensamiento desde la Modernidad, de una consideración del fenómeno artístico que reivindicaba un profundo tratamiento filosófico.

A ese camino que condujo a tal consideración metafísica del arte corresponde la necesidad (sólo aparentemente metodológica) de un *sistema de las artes*, que ya teóricos y filósofos precedentes

se habían planteado con diferentes soluciones. Lo que había comenzado por ser una discusión respecto a la primacía de un arte individual sobre el otro¹, o una pregunta por los límites de las artes entre sí², pregunta que fue evolucionando en la forma de la búsqueda de un *sentido* de un arte individual *en relación* a otra, acabó por engranar una *organización* del arte y sus manifestaciones en un sistema cuya última fundamentación residía en su cercanía con un concepto de lo absoluto o, lo que es lo mismo, con el grado de manifestación o revelación de este absoluto que proporcionaba. Así, la diversidad de las artes adquiriría en su multiplicidad una raíz común que daba un sentido último también a cada una de ellas. Este principio de la sistematización de las artes representaba, en definitiva, la consideración en el campo de la estética de la relación entre lo uno y lo múltiple³. Una consideración en sí altamente especulativa que comportaba, sin embargo, la necesidad de la detallada descripción de sus manifestaciones, pues la cuestión de la esencia del arte (que es lo que en definitiva se planteaba) no podía permanecer independiente de cómo esta esencia se hacía objetiva, ya que de lo que se trataba era de la transformación espiritual de lo objetivo. Por ello debía ser el principio del arte el que llevara en su concepto el principio mismo de su desarrollo fenoménico, debiendo por tanto dar cuenta de ello.

Este planteamiento no sólo va a enriquecer el campo del arte, sino que va a ir modificando la propia perspectiva de la filosofía. Por una parte, la objetividad que representa la obra de arte cobra un significado que remite el pensamiento al ser mismo de la *belleza*. Por otra, si el arte es una aparición objetiva e individual del espíritu, toda reflexión sobre el arte lleva ahora una carga decisiva de reflexión sobre la naturaleza.

¹ En los artistas del Renacimiento.

² Es el caso de Lessing en su *Lakoon*, y bajo esta consideración se incluyen también Herder o Winckelmann. Hay que señalar que todos ellos pretendían desarrollar una *teoría* de las artes, es decir, un análisis de los criterios que rigen la representación estética, no una *metafísica* de lo bello. No hay que olvidar tampoco que ya ilustrados como Batteaux y D'Alambert habían generalizado la consideración de las bellas artes, tanto desde el punto de vista de su concepto como de su organización en un sistema.

³ Cf. el artículo de H. Kuhn, "Das System der Künste", *Schriften zur Ästhetik*, Kösel, München, 1966. 218-235.

sobre lo exterior, sobre lo que es transformado en espíritu. Pero la obra de arte es además una obra *humana*, un producto del espíritu humano, lo cual implica una consideración nueva y atenta de la subjetividad, de la actividad creadora y de todas las facultades en ello implicadas. Esto supone la meditación del hombre, de la persona humana como ser que *expresa* en la creación libre bella un fundamento de sí mismo, fundamento que sólo alcanza una última explicación en la consideración del hombre capaz de hacer arte en profunda unión con la consideración del hombre capaz de pensar y preguntarse por su ser en el mundo.

En este contexto general, el pensamiento de Hegel sobre la música representa una aportación sumamente incisiva no solamente respecto a la esencia de la música (pese a su deficiente formación específicamente musical, y pese al problema que se plantea en la actualidad respecto a las fuentes de sus aseveraciones sobre música⁴), sino también, y sobre todo, respecto a la consideración de la posibilidad efectiva de la identidad del absoluto. Y la problemática de esta identidad reside en la formulación originaria de las condiciones para su plena autoconstitución.



Toda consideración de la filosofía de Hegel ha de ser una consideración *global*. Si bien es cierto que Hegel buscó hasta el

⁴ Hegel, como ya es sabido, nunca publicó una obra definitiva sobre estética. Lo que a este título responde es una recopilación de sus cursos sobre filosofía del arte impartidas en las universidades de Heidelberg (1818) y Berlín (1820/21, 1823, 1826 y 1828/29), realizada por su discípulo Hans Gustav Hotho. Éste compiló notas del mismo Hegel y apuntes de sus oyentes berlineses de diferentes semestres, sin atender tanto a la evolución del pensamiento de Hegel como a la pretensión de ofrecer una concepción marcadamente sistemática del arte, enormemente discutida desde hace unos años. El contexto de la mayoría de las aseveraciones sobre música de Hegel se encuentra en estos cursos universitarios. Cf. la introducción de Alain Olivier a la lección inédita de Hegel sobre la música publicada en este mismo número, y la bibliografía allí mencionada. A lo largo de este artículo aparecen algunas citas de Hegel sobre la música recogidas en los apuntes de oyentes de diferentes semestres en Berlín, cuya transcripción (facilitada para una investigación ya concluida de mayor envergadura) agradezco a los profesores Annemarie Gethmann-Siefert y Helmut Schneider.

final de sus días la máxima precisión en la elaboración de su sistema filosófico como tal sistema, no lo es menos que no es posible negar la pretensión de totalidad que lo embarga. Esa pretensión puede resumirse en la búsqueda de una noción consistente de *identidad*. En Hegel, identidad es la expresión última de un concepto de *idealismo* cuya mediación viene dada por las posibilidades lógicas que se presentan en el principio mismo del pensar. La identidad *pensar y ser*, ya postulada por Parménides, claramente establecida por la filosofía moderna desde Descartes, presenta en Hegel un carácter intrínsecamente reflexivo, cuya conclusión o deducción última, la realidad como razón, se efectúa a través de la mediación absoluta realizada por la actividad de la conciencia. La conciencia transforma lo *experimentado* en lo *pensado*. La experiencia, concebida como *totalidad* de la experiencia, se transforma en *saber* absoluto, que deviene así *autoconciencia* absoluta o *razón*. Dicho de otro modo: cuando la transformación afecta a la totalidad de lo real, lo *real* se ha ganado el nombre de *ideal*, y el espíritu se puede llamar con toda propiedad *razón* (*Vernunft*).

Desde aquí puede entenderse la noción hegeliana de *sistema*. Si "idealismo" es "*el mecanismo del surgir del mundo objetivo desde el principio interno de la actividad espiritual*"⁵, el sistema representa la descripción orgánica de un resultado que ha sido obtenido por la progresiva superación de lo objetivo y finito en lo plenamente espiritual e infinito. Hegel concentra su titánico esfuerzo en mostrar la inflexible necesidad última del concepto que late en todos los pasos del proceso general. Y ello significa la absoluta espiritualización del ser. En definitiva, si el pensamiento de Hegel es un pensamiento sobre lo infinito, y pretende serlo realmente, todo su sistema pretende mostrar y demostrar dos cosas:

1) El pensamiento sobre lo infinito tiene su *comienzo* en lo finito. Esto se muestra claramente en un concepto *horizontal* de su filosofía: por una parte, en su aspecto *fenomenológico* (descripción del proceso constitutivo de la totalidad como ganancia de la experiencia de la conciencia); y por otra, en una

⁵ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, III, 430, en *Werke*, edición de E. Moldenhauer y K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1970, tomos 18, 19, 20 (cit. VGP I/II/III).

noción metafísico-histórica de *sistema* que ha de ser descrito desde sus primeros pasos, y que se muestra como el resultado de la epifanía del concepto en sus múltiples manifestaciones hasta llegar a la identidad final.

2) El pensamiento sobre lo infinito, aunque tiene su comienzo en lo finito, tiene su *fundamento* en lo infinito. Desde este punto de vista, la filosofía de Hegel presenta una consideración *vertical* o *global* que incluye en sí todos los elementos del sistema, pero en la cual estos elementos muestran su auténtica posición respecto al absoluto, un absoluto del que forman parte constitutiva. Así, el absoluto hegeliano no es un algo indeterminado disuelto en una identidad indiferenciada, sino el reino donde, desde la posición trascendental de la *verdad*, todo adquiere su ordenación con respecto a la verdad; y razón absoluta significa entonces que todos los elementos de la realidad han sido mostrados como *necesarios*: así, lo real es lo racional. No se trata, por tanto, de la razón absoluta que excluye lo real como tal, sino de lo real mismo que ha devenido absoluto, justamente, porque se convierte en lo racional, produciéndose entonces la plena identificación entre *ser* (lo real) y *pensar* (lo racional).

Desde este punto de vista hay que abordar el arte, y por tanto la música, en Hegel. La *filosofía*, que supone la plenitud de un absoluto que ha *superado* sus estadios anteriores (el *arte* y la *religión*), significa la posición última de la razón que confiere un sentido total a la realidad. El arte ya no es entonces, como lo había sido en el espíritu griego, la manifestación más alta (es decir, la única) del absoluto como tal, pues el espíritu ya ha encontrado su expresión perfectamente adecuada a sí mismo. Pero con ello el arte no desaparece o “muere”, pues el arte, así como la religión, forman parte de la estructura del absoluto tanto como la filosofía. Ahora bien, puesto que de ningún modo se puede negar la primacía de la filosofía, que da razón de la *necesidad* general (incluida la del arte y la religión), la cuestión es de qué manera se mantiene el arte en el absoluto ya constituido.

El absoluto hegeliano vive de la actividad general permanentemente sostenida, se trata de un absoluto que obra incesantemente en el corazón de la realidad. Y el arte es la primera manifestación del absoluto. Me interesa aquí subrayar, siguiendo las premisas arriba indicadas, no tanto que sea la *primera* manifes-

tación del absoluto (correspondiente en el devenir histórico al arte griego, al que Hegel denomina, siguiendo la tradición de su época, *clásico*), como que es, efectivamente, manifestación del absoluto. Porque ello significa una profunda transformación de la consideración misma de lo fenoménico, de lo que aparece. Confiendo un carácter absoluto al arte, Hegel confiere a lo sensible, en sí mismo limitado y finito, un valor infinito. Este valor lo recibe porque ha sido generado por la actividad infinita del espíritu.

La fundamentación de este estatuto infinito es la noción lógica de *aparición* (*Erscheinung*) o fenómeno, punto medio del espíritu, el momento de perfecta adecuación entre forma sensible y contenido espiritual⁶. En el devenir del concepto, su progresiva espiritualización lleva consigo la superación de la aparición como algo que es, sí, un límite, pero no infranqueable (el problema, según Hegel, que tenía Kant), sino signo y manifestación *del otro lado del límite*, teniendo como destino irrevocable su plena conversión en espíritu. Pero el arte es *siempre* el absoluto como aparición. Ello significa, ante todo, que hay que considerar siempre la relación que se establece en el arte y en cualquier forma de arte entre forma (sensible) y contenido (espiritual). Pero significa también que esta relación tiene una lectura que alcanza a todo el sistema: la *plena* identificación forma/contenido es la *identidad*; la diferencia (sensible/espiritual) dentro de la identidad forma/contenido es la *armonía*. Desde un punto de vista absoluto, la armonía corresponde al fenómeno o aparición en tanto que es algo que es absoluto, lo que sólo se da en el arte: allí donde la forma es expresión del absoluto, y de ninguna otra cosa.

Toda la evolución histórico-conceptual, toda la visión *horizontal* del arte en Hegel ha de entenderse como el de la evolución de esta relación *forma/contenido*. En el arte *clásico* existía una perfecta identificación entre ambos, de modo que la forma era expresión absolutamente adecuada al contenido del absoluto; es más, aquí la forma *revela* el contenido, es decir, el absoluto. Pero ello ocurría porque el espíritu presentaba todavía

⁶ No es éste el lugar de efectuar la deducción lógica del concepto de *aparición*, pero he de señalar que ésta deducción tiene su fundamento en la necesidad lógica de que la esencia "aparezca".

una limitación en su contenido, siendo éste expresable aún en una forma finita. La inadecuación que en el arte *simbólico* (oriental, el pre-arte) se presentaba como superioridad de la forma, vuelve a presentarse otra vez en el arte *romántico*, pero esta vez como deficiencia de la forma, inadecuada ahora para dar razón de un contenido que ha alcanzado una plena generalidad.

Pero la visión *vertical* o *global* del arte, es decir, la consideración del arte desde el punto de vista absolutamente absoluto, ha de mostrarnos la auténtica *necesidad* del arte; y consecuentemente, el lugar *definitivo* que el arte tiene en la constitución del absoluto como tal. En ello tiene la música un protagonismo insospechado. *Tal vez ni siquiera por el mismo Hegel.*

III

Hegel sitúa la música en un lugar del espíritu que ya ha alcanzado su identidad, esto es, en un espíritu que ya se ha interiorizado plenamente, al contrario de lo que ocurría en el arte griego, donde el espíritu encontraba su forma adecuada todavía en lo exterior (precisamente en la figura pétreo del bello dios ensimismado), produciéndose una *armonía* de lo finito y lo infinito, no superada aún la condición exterior de su manifestación como absoluto. Así, la música se sitúa en lo que Hegel llama arte *romántico*, esto es, el arte post-clásico, identificado con el arte cristiano, amplio período que se extiende desde el final de la Antigüedad hasta sus contemporáneos. La música, como arte particular, sigue a la arquitectura (paradigma del arte simbólico), a la escultura (paradigma del arte clásico), y se sitúa, dentro de las artes propiamente románticas, tras la pintura, pero antes que la poesía. La música tiene así una posición central dentro del arte romántico.

Todo arte tiene una materia sensible. Lo que refleja la clasificación de las artes particulares realizada por Hegel es, en primer lugar, la progresiva *interiorización* del material sensible del arte. Y a ello corresponde también una progresiva interiorización de la forma⁷. A la forma claramente exterior de

⁷ Aunque estrictamente considerada esta cuestión, la forma siempre es algo *interior*. La forma es, precisamente, lo que procede genuinamente del espíritu.

la arquitectura y la escultura sigue la de la pintura, todavía exterior, pero que cuenta ya con un elemento mucho más ideal, al ser un arte que se presenta con sólo dos dimensiones (lo que ya no corresponde plenamente a la realidad exterior). La música tiene como elemento algo ya absolutamente interior: el sonido. Y lo tiene en su manifestación pura, sin la *significación* que la poesía confiere a los sonidos (y en la cual, por tanto, el elemento sensible como tal adquiere una función subordinada).

El sonido es en sí mismo algo ya mediado por la interioridad, pues su modo de producirse implica la unidad de lo que suena y lo que oye⁸. Lo más interesante aquí es que esta unidad es *puesta* por el sujeto. El sonido como *lo que suena* es un aparecer y desaparecer continuo de vibraciones sonoras que se producen en el espacio; esto es percibido como *sensación* por el sujeto que oye. Ahora bien, el yo obra como subjetividad en tanto que es lo que mantiene la *unidad* de la sensación en ese permanente aparecer y desaparecer de las vibraciones espaciales (exteriores), que él convierte de modo inmediato en temporales (interiores). La relevante consecuencia es que el sonido *pone en movimiento* al sujeto mismo en su simplicidad. Ello constituye el inicio de la identidad del sujeto, aunque sólo como identidad abstracta, como identidad meramente puesta en funcionamiento. El sonido es entonces *forma* de la identidad (abstracta) que lo percibe.

Ahora bien, el sonido como elemento de la música ha de ser algo más que la mera sucesión del mantenimiento del sonido, que es algo en sí mismo indeterminado. Es decir, una vez constituida la identidad abstracta del sujeto, éste necesita todavía de otro elemento que lo determine, que le confiera individualidad, que le haga captarse a sí mismo como *este* sujeto, y no otro. Esto se realiza gracias a la *relación* que se establece entre los sonidos, proporcionando así una determinación a la mera duración, y cuya consecuencia es la individualización del sujeto. Esta relación se presenta en la música bajo la forma del *número*.

El número racionaliza tanto el *compás*, como la consecución de los sonidos (*melodía*) como la verticalidad de sus leyes sono-

⁸ Es claro el aristotelismo que impregna estas afirmaciones de Hegel. Aristotelismo, además, confeso; cf., por ejemplo, G.W.F. Hegel, VGP II, 206 ss.

ras (*armonía*), leyes que proceden de la naturaleza⁹. Pero es la noción de *ritmo* la que aparece como fundamento tanto del compás, como de la armonía y la melodía. El ritmo pone en relación estos tres elementos en la medida en que se desenvuelven en el tiempo, en el plano de la fluctuación alternante, pero cuyo sostén se encuentra, sin embargo, más allá de esa alternancia: en el yo. Y así, la regularidad impuesta por el yo al sonido determina la *forma* de la música, es el concepto de su *orden*, intrínsecamente ligado a su transcurrir en el *tiempo*. Pues el orden impuesto al sonido es la condición de la *persistencia* del yo en el sonido. Y el ritmo constituye entonces el *pulso* del yo en el tiempo, es el movimiento continuo del yo como referencia permanente en la diversidad, referencia que se hace *intuitiva* mediante el número. (Me importa destacar en este punto el carácter intuitivo que confiere el número al acontecimiento musical, pues no podemos olvidar que el arte se desenvuelve en el ámbito de la intuición, aunque en el caso de la música es el ámbito puramente de la intuición temporal; pero de una temporalidad que supera permanentemente la espacialidad exterior, el medio en el que se produce el sonido).

La *extensividad* de la obra musical, condición de su desarrollarse en el tiempo, significa entonces una poderosa y persistente *concentración* del yo. Esto lo consigue el sujeto mediante la *interiorización* o *memoria* (*Erinnerung*)¹⁰. Ésta remite a la unidad, y pone *anterioridad* al sonido puntual, integrándolo en

⁹ En el contraste entre la libertad de la sucesión horizontal de los sonidos (melodía) y de la necesidad vertical de las leyes sonoras de la naturaleza (armonía), ve Hegel "*al mismo tiempo la lucha de la libertad y de la necesidad*", y esta batalla es expresión de lo que es en sí mismo el espíritu, porque "*lo elevado es el provocar y combatir la contradicción*"; Hotho 1823. Ms. 251. La armonía, la totalidad que envuelve el sucederse melódico de los sonidos, constituye en todo ello la garantía de la vuelta de las evoluciones del alma de la música al uno. Pero Hegel considera la melodía, de todos modos, como lo *bello* de la música, tal como pone de manifiesto en la Vorlesung de 1828/29. La melodía es el lenguaje del alma, expresión de su subjetividad. Si la música en general pertenece al ámbito de lo *Unsagbare*, la melodía es lo *cantable*, identificable casi con esa pertenencia del espíritu que es la voz humana (entendida aquí no como manifestación de un significado atribuido a la palabra, sino como expresión de los movimientos del espíritu. Las referencias rousseauianas son claras).

¹⁰ "Erinnerung" significa en alemán tanto "interiorización" como "memoria" o "reuerdo". Ambas significaciones se encuentran implicadas en la comprensión del concepto.

un sistema determinado de sonidos, de modo que cada sonido aislado es tomado como parte de un todo que transcurre en el tiempo. Pero pone también *posterioridad*, pues la referencia sigue siendo la unidad, y en un sistema de sonidos determinado, cada sonido representa una *tendencia* hacia la resolución final. Esto es lo propiamente *musical* de la música: el ritmo como pulso del yo (que pone la unidad) en el despliegue de un tiempo que se expresa como relación de los sonidos. Y el ritmo es entonces la expresión pura del momento de encuentro mismo entre la identidad y la diferencia: mediante el ritmo, el yo mantiene la diferencia, pero sustenta la identidad precisamente en su persistir como diferencia. Y en la medida en que todo este proceso se desarrolla en el tiempo, el ritmo hace *efectiva* la pura experiencia del tiempo, es la expresión misma del tiempo como *actual*, efectuándose la identificación entre el tiempo del sonido y el tiempo del sujeto. El ritmo es entonces la determinación general de lo propiamente *musical* en la música. Y esto propiamente musical es, por tanto, *forma*¹¹.

Pero no olvidemos que, cuando Hegel habla de arte, está hablando de algo que es expresión de un *contenido*, contenido que es, además, *absoluto*: pues lo artístico consiste, precisamente, en que lo sensible tenga un contenido absoluto. Aquí nos encontramos con la gran cuestión de la música como arte en el pensamiento de Hegel. Pues la música, siendo arte, *ha de tener* un contenido. Ahora bien, ¿qué contenido se pone de manifiesto en la música? Cuando se trata de música *acompañante*, música subordinada a la significación contenida en un texto, el problema parece resuelto (aparte de las indicaciones de Hegel respecto a la mayor o menor idoneidad de determinados tipos de poesía para ser acompañadas de música, etc.). Pero la cuestión se presenta problemática cuando se refiere al tratamiento de la música como música *instrumental*, como música *pura*.

Pues bien, hay otro aspecto intrínseco a la música: el yo que aparece en la música se determina también inmediatamente como *sentimiento*. Es decir, la música no es sólo forma, en relación a su cualidad numérica, sino que esta determinación ha de ir unida

¹¹ El pensamiento de Hegel sobre la música ha dado pie a posturas muy divergentes en la estética musical, e incluso antitéticas. Pienso que el motivo es una inadecuada comprensión de lo que *forma* significa para Hegel.

a *algo* que se expresa mediante esa forma. Y lo que ese “algo” sea, se presenta a su vez en la forma de la *sensación* (*Empfindung*) o *sentimiento* (*Gefühl*). En Hegel, todo contenido, sea más elevado o menos elevado, tiene la facultad de poder ser expresado de alguna manera en lo sensible, facultad que se fundamenta en la profunda unidad que presenta el *todo* hegeliano. Así, el contenido más elevado puede ser *sentido*. Pero su determinación como algo “sentido” no viene del contenido, sino de la *forma* que este contenido adquiere: precisamente, la de la sensación o sentimiento. Mediante la sensación, cualquier contenido, aun el más general, aun el más universal, adquiere el carácter de *lo mío*. Lo que ocurre aquí es que la música ofrece y puede ofrecer contenidos incluso muy elevados, pero *concentrados* en ese santuario de la mismidad que es el sentimiento. Así, la música como algo estrictamente formal en relación con su cualidad numérica, no tiene un contenido. Pero la sensación, como tal y en sí misma, sí lo tiene, en la forma siempre de lo subjetivo. Ahora bien, la sensación pertenece tanto como el número, según Hegel, al hecho musical; aunque lo estrictamente musical es en sí mismo puramente formal.

Lo que en definitiva ocurre es que en la música comparece un yo que no solamente es puesto en movimiento por el hecho del sonido, y determinado individualmente por la relación numérica que establece el yo en el sonido, sino que ese yo se determina también de modo *inmediato* como sentimiento, lo que atañe directamente al contenido. Así, la música, trayendo a la forma del sentimiento cualquier contenido, apela al corazón del yo para la aprehensión de ese contenido, que sólo, quizá, en la música puede ser puesto como sensación.

La música, por tanto, es en sí misma *forma* desde dos puntos de vista:

1) desde el punto de vista de su acontecer, como temporalidad que se efectúa en el tiempo, tiempo que lo es de un sujeto que está elaborando de modo permanente en su interior la realidad exterior, y lo hace racionalizando lo sensible dado bajo la forma del número.

2) desde el punto de vista del contenido que puede expresar, incluso cuando es música pura o instrumental: el contenido queda en ella reducido a forma de un contenido, esto es, la

sensación o sentimiento. Ello presupone que toda sensación es forma de un contenido, y sin duda, aquella forma que apela directamente a lo individual y subjetivo, que pone ese contenido en la forma de lo individual. Pero ¿cómo se legitima la auténtica condición de contenido de la sensación o sentimiento?

Todo arte para Hegel es, desde un punto de vista subjetivo, *intuición*, y desde un punto de vista estrictamente lógico, es *aparición*. Pues bien, en la intuición en general el contenido procede o de lo sensible o del pensamiento. Si en el primer caso la materia está claramente dada, en el segundo (siendo el pensar la fuente de ese contenido) el contenido sólo se convierte en algo *dado* (condición de la intuición) por medio de la *forma* que éste adquiere en la intuición (la intuición pone en la forma de lo sensible –del espacio y del tiempo– *cualquier* contenido); pero esto exige una *concentración* del contenido. Y lo que nos interesa en relación, precisamente, a la música es la necesidad conceptual de la *concentración* del contenido general en la forma de la intuición.

Pues bien, la concentración del contenido obedece a la necesidad de unificar *verdad* y *certeza*. En la consideración horizontal del espíritu, desde el punto de vista de su desarrollo, la certeza de la conciencia se eleva hasta la verdad, hasta alcanzar el contenido objetivo del espíritu, y se produce la identidad entre lo subjetivo y lo objetivo, produciéndose entonces la identificación de certeza y verdad. Pero desde el punto de vista global, desde el punto de vista del posicionamiento absoluto de la *verdad*, es necesaria la permanente recurrencia del contenido verdadero del espíritu a la certeza, para que se siga manteniendo esa identificación. La necesidad interna de esa concentración se encuentra en la noción de *experiencia*: experiencia significa que el hombre ha de encontrar en un contenido verdadero no solamente su consideración como verdadero, sino también que este contenido no manifieste una ruptura con la certeza de sí mismo. Así, el hombre ha de *sentirse presente* como *mismidad* allí donde haya un contenido verdadero, y es condición indispensable de la *verdad* de ese contenido.

Si la música se revela como *forma* tanto desde el punto de vista de su propia forma (el número en el tiempo), como desde su contenido (puesto en la forma de la sensación o el senti-

miento), sólo desde esta perspectiva puede comprenderse la función de *expresión* que se asigna al arte en la identidad del espíritu, en contraposición a la función de *revelación* que tenía en el espíritu griego. Esta función de expresión, y su carácter eminentemente formal, son consecuencia del lugar que ocupa la música en el sistema total. Pero esta consideración nos sumerge en el talante definitivamente absoluto que concierne a la música en el sistema hegeliano.

IV

El fundamento de la posición de la música en el sistema de la filosofía de Hegel hay que entenderlo como una consecuencia lógica y sistemática de su concepto de *mediación*.

Mediación significa permanente confrontación entre lo real y lo ideal, la expresión del proceso mismo, del permanente devenir, del puro acontecer, de la actividad incesante del espíritu. Y actividad es en sí misma *mediación*. No hay, para Hegel, actividad que no sea mediada¹². Ahora bien, entonces la mediación, para serlo realmente, ha de estar ya *en* el principio mismo, y *desde* el principio. Esta es la consecuencia a la que conduce el idealismo, que Hegel lleva hasta su expresión más acabada. Profundizar en esta cuestión nos apartaría del objeto de estas páginas, que es meramente el tratamiento de la música desde el punto de vista de su posición en el sistema hegeliano de la filosofía. Pero tengo que señalar, sin embargo, que esta consideración encierra una cuestión de alto talante especulativo, que el mismo Hegel pone de manifiesto de modo más explícito, precisamente, en su *Ciencia de la lógica*¹³. Se trata de la consideración más principal que concierne a la noción de *ser*: el ser es la generalidad más abstracta, la pura indeterminación más inmediata.

¹² "El pensar es una actividad, es mediación en sí"; G.W.F. Hegels *sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, H. Glockner (ed.), Stuttgart, 1927-1940, t. 15, 329 (cit. *Werke*).

¹³ "El comienzo es *lógico* en tanto que ha de ser hecho en el elemento del pensar que es libre para sí, en el *puro saber*. Es *mediado* en tanto que el puro saber es la última, la absoluta verdad de la *conciencia*"; G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik* I, 67, en *Werke*, t. 5.

Pero esta pura indeterminación ha de llevar ya en sí las condiciones de la determinabilidad en general; es decir, el ser ha de tener *en sí* ya las condiciones de su aplicabilidad general a cualquier contenido. El ser lleva en su propia noción, por tanto, la condición de la determinación: es decir, la *nada*. Si el ser puede ser aplicado a *toda* determinación (por eso es el concepto más general y más indeterminado), significa que no es la determinación, sino la *posibilidad* de la determinación. El ser como determinado es, entonces, la nada, o la negación del ser como afirmativo; la nada es la determinación misma. (Hegel sigue aquí a Spinoza, cuando éste afirma que “toda determinación es negación”). Ser y nada están contenidos, entonces, en el comienzo mismo del pensar. Se produce un paso constante del ser a la nada y de la nada al ser: lo que Hegel llama el *devenir*. La expresión del devenir es la mediación.

Pero la expresión última de la mediación es el *tiempo*. El tiempo es la mediación misma cuyo ser consiste en la permanente negación y afirmación de lo negado. El tiempo es la expresión de la inmanente actividad de *interiorización* del espíritu: es siempre expresión de la *vuelta* a sí mismo, tras el paso por la exterioridad. En tanto que “vuelta”, pero todavía no “meta alcanzada”, es aquella actividad incesante que vive de la diferencia, pues su ser es superar permanentemente la diferencia, ya que se encuentra permanentemente en ella. Es la dialéctica, que posibilita la unión de lo real y lo ideal; es el suceder mismo de la experiencia, mediante la cual lo objetivo se hace subjetivo. Por ello es necesario el tiempo, y por eso el espíritu se *realiza* en el tiempo. De este modo, toda la actividad del espíritu es un proceso de conversión o de reducción al tiempo. Pero esta reducción al tiempo tiene un único fin: hacer factible la conversión del tiempo en eternidad, es decir, la identidad. Queda por cuestionar, naturalmente, la definición de esa eternidad.

La música, arte de la temporalidad, es el arte que expresa el carácter de interioridad del espíritu, de un espíritu que ha alcanzado su identidad más allá del mero proceso. La música representa el límite mismo entre el tiempo de la conciencia como pura expresión de un suceder permanente que permanece permanente referido a la unidad del yo, sin otro contenido que esta pura re-

lación misma, y el absoluto mismo que se ha encontrado por fin como *verdad* en la especulación que ha superado toda contradicción; verdad que es identidad reflexiva que todo lo abarca. Así, la música representa, como arte, como absoluto, la pura *formalidad* de un espíritu que encuentra en ella el límite de una realidad hecha tiempo y una idealidad concentrada en la forma del tiempo. Esto se presenta como un acontecimiento de la pura conciencia en el sujeto humano, cuyo libre desenvolvimiento como yo, sin otras determinaciones, expresa en sí mismo su temporalidad inherente, en íntima unidad con la temporalidad de un absoluto que no puede renunciar a la forma del tiempo, a riesgo de perder su carácter de verdad.

Lo que todo esto nos muestra es que la música, en el sistema de Hegel, no podía estar en otra posición que en la que nos la encontramos: en el lugar que definitivamente tiene el arte en el absoluto. La mediación que caracteriza el proceso general del espíritu tiene un objetivo: la quietud de la identidad. La música representa el paradigma del arte romántico, entendiendo por éste el arte que pertenece a un absoluto que ya ha alcanzado su identidad.

La poesía es para Hegel la cumbre de todas las artes, pero también de modo explícito significa para Hegel el límite del arte. Pues la poesía abandona esa abstracción (infinita) que es la temporalidad como tal, como pura expresión de sí misma, que es la música, y, conteniendo en sí misma ya la representación que son las palabras, conduce a su propia superación en pensamiento. Pero lo que esto en realidad significa es que la poesía penetra *toda* forma de arte, sea simbólica, clásica o romántica, y su fuerza procede, precisamente, de su poder representativo: en tanto que ligada a la representación, la poesía estaba ya desde el principio imbuída directamente del poder más directo del espíritu. Por ello la poesía no es el arte propiamente romántico (como sí lo es la música), sino más bien *el poder del espíritu en todo arte*¹⁴.

Así, el arte no muere ni desaparece. Y su expresión más adecuada al concepto es la música. Pues con la música se muestra que el arte ha alcanzado su posición definitiva en el absoluto

¹⁴ Pienso que puede identificarse directamente la poesía con el poder racional de la *fantasía*, a la que puede denominarse, incluso, *razón poética*.

como expresión de la *formalidad* del espíritu: esto es, de su temporalidad. Una temporalidad que no es solamente expresión del carácter temporal de la experiencia dialéctica, sino también expresión del carácter de temporalidad del devenir lógico (una temporalidad lógica, que no pertenece al tiempo, sino que es, precisamente, la *posibilidad* lógica del tiempo). Como tal forma del espíritu, no es su contenido, sino la forma subjetiva del contenido objetivo del espíritu (que es siempre la religión), y cuya identidad última se expresa en la forma suprema de la filosofía.

Varias cuestiones quedan en pie tras estas reflexiones. Pero me interesa aquí, sobre todo, cuestionar el carácter de la *belleza* en el absoluto hegeliano. Belleza en sentido absoluto existe para Hegel únicamente en el arte clásico: en él se produce una identificación entre arte y belleza. Ello significa que el absoluto se presentó una vez *únicamente* bajo el carácter de la belleza. Pero la belleza no es el trascendental primero, sino la *verdad*. Ahora bien, la belleza sólo podía ser belleza en sentido absoluto cuando estaba avalada por su referencia a la verdad que todavía no era absolutamente el espíritu, pero que lo sería (posteriormente, en el espíritu como identidad). Según Hegel, el espíritu puede ser únicamente concebido como belleza, cuando la belleza tiene su fundamento como belleza en la verdad. Lo bello cumple, en su aparición clásica, una función anagógica con respecto a lo más alto, y por eso remite a la identidad ontológica entre verdad y belleza. Pero como lo último es la verdad, y no la belleza, esa identidad ontológica no puede ser la mera indiferencia entre verdad y belleza (por eso la filosofía es *más alta* que el arte, al contrario de lo que opinaba Schelling), sino el reconocimiento de su cualidad, de su *modo* diferenciado en el ámbito íntimo del absoluto. Este reconocimiento de su modo específico se consuma únicamente en el espíritu que ya ha asumido especulativamente toda la realidad. En definitiva, la cuestión que queda abierta, en esta consideración del arte en el espíritu hegeliano, es *cómo* hay que pensar la belleza en la identidad de espíritu. Nos podemos plantear la belleza del arte, y por tanto, la belleza de la música. Y en ningún lugar como en ella habremos de apelar a su carácter de *verdad* para aprehenderla del todo. Lo que esto pueda significar queda todavía por dilucidar. Pero un pensador como Adorno no es ajeno a todo ello.

En el tratamiento de la música en la filosofía de Hegel vemos cómo se desarrolla la aporía a la que el sistema hegeliano ha podido llegar. Pero también desde aquí puede entenderse el auténtico sentido de su confrontación con el romanticismo (viviendo totalmente, eso sí, en la atmósfera “romántica” de su época). Esta confrontación tiene dos puntos claves, que, por supuesto, y dado que estamos en la identidad hegeliana, son reductibles entre sí: la discusión sobre la *inmediación* que sostiene, particularmente, con Schelling y su *intuición intelectual*, por una parte¹⁵; y la cuestión sobre la constitución del *yo* que le discute, particularmente, a Fichte, al que achaca ser el fundamento filosófico de un concepto tan netamente romántico como es el de la *ironía*.

Yolanda Espiña Campos
Laxe, 11, 9º D
36202 Vigo España



¹⁵ Y desde aquí, desde el punto de vista de Hegel, puede entenderse por qué la música aparece al principio en el sistema de Schelling, y no en la posición que le adjudica Hegel.