

# Música y subjetividad Hegel y las concepciones románticas de la música\*

## *Music and subjectivity Hegel and romantic conceptions of music*

Gustavo CATALDO SANGUINETTI

Universidad Andres Bello, Chile

*Musica est exercitium metaphysices occultum  
nescientis se philosophari animi*

Schopenhauer

Recibido: 01-03-2012

Aceptado: 24-04-2012

### Resumen

La definición hegeliana de la música como *Kunst des Gemüts* no alude a la simple expresión de sentimientos, sino al hecho de que únicamente la música se dirige al yo, al sí mismo como tal, absolutamente. Que la música no sea solamente expresión de sentimientos particulares, sino del sentimiento puro o la subjetividad en sí, se fundamenta en el rasgo más determinante que comparten la música y el alma: la temporalidad. La música expresa al yo en su esencia radicalmente temporal. No es necesario apostillar la función esencialmente metafísica que desprende de esta concepción de la música. Muy distante de los orígenes románticos de un Wackenroder, un E.T.A. Hoffmann o un F. Schlegel, Hegel mantiene una concepción de la música inconfundiblemente romántica.

*Palabras clave:* Hegel, música, metafísica, romanticismo, sentimiento, subjetividad.

---

\* El artículo es parte del proyecto FONDECYT N° 1110752 del 2011.

## Abstract

Hegel's definition of music as *Kunst des Gemüts* do not refer to the simple expression of feelings, but to the fact that only the music is directed to the self, the self as such, absolutely. That music is not only expression of particular feelings, but of pure feeling or subjectivity itself, is based on the most decisive feature that share music and soul: the temporality. Music expresses the self in its radically temporal essence. It is not necessary to emphasize the metaphysical function that follows from this conception of music. Far from the romantic origins of Wackenroder, E.T.A. Hoffmann or F. Schlegel, Hegel holds a romantic conception of music.

*Keywords:* Hegel, music, metaphysics, romanticism, feeling, subjectivity.

El interés de la filosofía por el arte –y el propio “giro estético” de la filosofía– así como el descubrimiento de la música como arte por excelencia, no solamente acontece en los estrechos límites disciplinarios de la estética y la filosofía del arte, sino fundamentalmente al interior del desarrollo de los problemas capitales de la filosofía: los límites del lenguaje, la verdad, la subjetividad y, en fin, el acceso mismo a las realidades metafísicas. En este sentido cabe afirmar que el propio surgimiento y esplendor del arte como *prima philosophia* y el respectivo descubrimiento de la música como *música absoluta* es simultánea al reconocimiento de los límites del pensar filosófico y el *logos* representativo como verdadero *organon* de la filosofía [Bowie, A. (2003)]. Una vez descubiertos los límites del *logos* para expresar las inefables realidades metafísicas, el arte y, en particular, la música pasan a ocupar el lugar de auténtico *organon* de la filosofía. En el romanticismo, en efecto, la música es un arte asemántico –es decir, no expresa nada de lo que expresa el lenguaje ordinario–, pero precisamente por ello se sitúa incomparablemente más arriba que cualquier otro lenguaje. El “lenguaje” musical trasciende la capacidad de *representar* del lenguaje común: la música puede penetrar la esencia del mundo y la realidad; es capaz de alcanzar el espíritu, la idea, el infinito. Más todavía, la música tiene esta capacidad cuanto más se aleja de cualquier tipo de “semanticidad”. Es por ello que será sobre todo la música instrumental pura –antes que el melodrama o la música con texto– la que más se acercará a este ideal de *música absoluta* [Dahlhaus, C. (1976)]. Lo relevante, sin embargo, es que esta modificación en el *paradigma estético* de la música se mantendrá, con diversos matices e inflexiones, en gran parte de las concepciones románticas de la música; concepciones que aunque no pertenezcan ya al moviendo histórico denominado “romanticismo”, sí pueden calificarse como genuinamente románticas. Tal es el caso de autores tan diversos como Hegel, Schelling, Schopenhauer y Nietzsche. Hegel –en múltiples aspectos un “anti-romántico”– hereda una concepción de la música de indiscutible tesitura

romántica. Naturalmente esta herencia romántica tendrá en Hegel su propio “lugar sistemático” –y por lo mismo su peculiar metamorfosis–, pero ello en nada impide reconocer la impronta de su origen. Esta transformación gira fundamentalmente en torno a la determinación hegeliana de la música como *arte del ánimo*.

## 1. El arte del ánimo

La música, comparada con otras artes, posee características del todo distintas: movilidad, ligereza, presencia inestable, fugacidad, etc. Frente a la arquitectura o la escultura, cuya solidez material corre a parejas con su constancia perceptiva, la música se sustrae a toda figura o determinación simplemente objetiva. La música no parece *estar ahí* al modo de la sustantiva y perdurante presencia de un torreón. Semeja más a la inestable fluencia de las aguas que corren, antes que a la sólida y estable presencia de una cordillera. A tal punto que antes que *presencia* –si por tal entendemos cierta forma de constancia perceptiva– semeja una aparición, un breve resplandor que es necesario atrapar en su unidad. Este carácter de la música no es sino expresión de la idealización y subjetivización del material sensible con el cual opera. El orden de las artes que Hegel propone se establece precisamente sobre la base de una progresiva idealización y subjetivización de la materia: arquitectura (arte simbólico), escultura (arte clásico), pintura, música y poesía (arte romántico) no revelan sino una creciente *espiritualización* de la materia. En la arquitectura, señala Hegel, “su material es el mismo lo material en su exterioridad inmediata (*unmittelbaren Äußerlichkeit*) como pesada masa mecánica” [Hegel, G.W.F. (1970), vol. 13, p. 116]. El fin de la arquitectura es pues enderezar la naturaleza inorgánica externa de manera que ésta devenga afín al espíritu. Sin embargo, puesto que el ideal no puede realizarse como espiritualidad concreta, la idea y la materia permanecen todavía en una relación de exterioridad abstracta. De allí que la arquitectura no pueda sino realizarse como “arte simbólico”. Dicho de otra forma, si bien la arquitectura por primera vez confiere “existencia efectiva” (*wirkliche Dasein*) a un contenido, y por eso mismo es el inicio del arte, todavía mantiene una relación de exterioridad objetiva con la materia que determina. La arquitectura ciertamente busca fijar significativamente su propia materia, pero no logra penetrarla plenamente y, por ello, no puede sino revelarse bajo la forma de una exterioridad simbólica. Exterioridad, objetividad, espacialidad, no son sino determinaciones de una materia escasamente idealizada y que persiste todavía como un “otro” distinto de la interioridad subjetiva del espíritu.

El símbolo es definido por Hegel como “una existencia exterior (*äußerliche Existenz*) inmediatamente presente o dada a la intuición (*Anschauung*), que sin embargo no debe tomarse tal como se presenta inmediatamente, por sí misma, sino entenderse en un sentido más amplio y general” [Hegel, G.W.F. (1970), vol. 13, p. 394]. Si bien todo símbolo es antes que nada un *signo* (*Zeichen*), la *denotación*

(*Bezeichnung*) de este último es completamente arbitraria. En cambio en el símbolo existe una concordancia entre la expresión sensible y el significado. Esta concordancia, sin embargo, no es absoluta. La exteriorización sensible del símbolo no puede ser completamente adecuada a su significación. De ahí que en el arte simbólico, como la arquitectura, la exteriorización sensible y el significado, lo externo y lo interno, la cosa y la imagen, nunca coincidan plenamente. Es por esta exterioridad y falta de coincidencia que el arte simbólico no sólo constituye el inicio del arte, sino además es una suerte de “*pre-arte*” (*Vorkunst*).

Es precisamente esta escisión la que comienza a ser superada con el surgimiento de las artes románticas y, particularmente, con la música. La música aspira, según Hegel, “a la última interioridad subjetiva como tal (*subjektive Innerlichkeit als solche*)” y, por lo mismo, es “el arte del ánimo (*die Kunst des Gemüts*) que inmediatamente se dirige al ánimo mismo” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p. 135]. La música como *arte del ánimo* se apoya en la propia índole de la materia de que se ocupa. En efecto, el sonido, a diferencia de la materia de las artes figurativas, se caracteriza por la eliminación de toda objetividad espacial. En tanto la arquitectura, la escultura e incluso la pintura, todavía persisten en una objetividad separada y subsistente, la música elimina toda forma de objetividad espacial. Por más que la pintura, como primer arte romántico, ya no se contente con la materia pesada, aprehensible sólo según su “figura” (*Gestalt*), y se dirija ahora a la “apariencia cromática” (*Farbenschein*), sin embargo esta apariencia sigue siendo todavía algo espacial; una apariencia desligada y subsistente. El “juego de apariencias y reflejos” (*Spiel der Scheine und Widerscheine*) de la pintura no alcanza pues a eliminar plenamente la exterioridad espacial. Ahora bien, justamente si lo interno ha de revelarse como interioridad subjetiva, “precisamos de un material que en su ser-para-otro (*Sein-für-Anderes*) sea inconsistente (*haltlos*) e incluso desaparezca ya en su nacer y existir” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p. 133]. La eliminación de toda objetividad y consistencia espacial y un total retraimiento a la subjetividad, es lo que permite el sonido como materia de la música. No se trata de negar *toda* relación del sonido y la música con el espacio. La “orientación espacial” es un rasgo específico del sonido y de la propia música. Lo que sucede más bien es que la materia de la música carece de una *objetividad* espacial: el sonido no *está ahí* al modo de una presencia constante y subsistente. Por ello la música sólo pueda ser tal en la misma medida en que es sostenida e interiorizada activamente por un sujeto.

Este abandono de la “objetividad externa” también se puede observar si se compara el sentido de la vista y el oído. Si bien se puede afirmar, como de hecho también lo hace Hegel, que ambos sentidos son “sentidos teóricos”, es evidente que existen también importantes diferencias. La más relevante de ellas consiste en que la vista se mantiene unida a la “figura externa” y a su “visibilidad intuitiva”, al tanto el oído, sin orientarse prácticamente en el mundo, sólo accede a lo puramente anímico. Esta revocación de toda objetividad externa por parte del sonido,

hace que únicamente la música sea el medio apropiado para reconducir a la subjetividad como tal, absolutamente carente de objeto. De ahí la categórica conclusión de Hegel: “Para la expresión musical tampoco es apropiado por tanto más que lo interno enteramente carente de objeto. Esta es nuestro yo (*Ich*) enteramente vacío, el sí mismo (*Selbst*) sin otro contenido. La principal tarea de la música consistirá por tanto en que resuene no la objetualidad (*Gegenständlichkeit*) misma, sino, por el contrario, el modo y la manera en que el sí mismo más interno (*das innerste Selbst*) se mueve en sí según su subjetividad y alma ideal” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p. 135].

La música con ello abandona ciertamente todo ideal mimético; modelo que había sido perseguido por la ilustración y que había conducido, entre otras cosas, no sólo a la semantización de la música, sino incluso a su propia depreciación en el orden de las artes. Uno de los temas centrales que configura la historia de la estética musical, es sin duda la cuestión acerca de las relaciones de la música con el resto de las artes en cuanto a su poder semántico. Las teorías predominantemente miméticas del arte conducen, en la tradición ilustrada, no sólo a una semantización general del arte, sino también –y por lo mismo– a una depreciación de la música en el orden de las artes. La forma típica como se expresa este problema en los siglos XVII y XVIII es la conocida disputa entre música y poesía o bien entre melodrama y música instrumental. Mientras la poesía aparece como la reina de las artes –precisamente por su capacidad mimética y poder semántico– la música al no “significar algo” tampoco puede aspirar a un sitio de privilegio en la jerarquía de las artes. En la medida en que se mantuvo una interpretación rígida del arte como “imitación de la naturaleza”, la música no pudo sino aspirar a ser una arte menor [Fubini, E. (1964)]. Sin embargo, no se trata solamente de un paso desde una teoría mimética o semántica de la música a una teoría expresiva. Esto es lo que debemos precisar.

La fórmula hegeliana para definir la música como *arte de ánimo* (*Kunst des Gemüts*) no alude simplemente, en un sentido más o menos trivial, a una interpretación de ésta como mera “expresión de sentimientos”. De hecho la expresión “*Gemüt*” significa ánimo, alma, corazón, disposición. Se trata de un vocablo más amplio que el simple sentimiento (*Empfindung*) y designa en general el asiento tanto del sentir como del pensar. Cuando Hegel se refiere, por lo mismo, a la música como “*Kunst des Gemüts*” no se está refiriendo exclusivamente a la manifestación sentimientos, sino más bien a su *principio interno*. Es verdad que Hegel admite que la música resulta ser el arte más apropiado para manifestar los sentimientos. La música, señala, alcanza a expresar todos los sentimientos particulares: “todos los matices de la alegría, la serenidad, la broma, el humor, la exaltación y el júbilo del alma, así como las gradaciones de la angustia, la aflicción, la tristeza, el lamento, la cuita, el dolor, el anhelo, etc., y finalmente el respeto, la adoración, el amor, etc.” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p. 150]. Sin embargo, la determinación de la música como *arte del ánimo* no se limita únicamente a definirla como *representación* de sentimientos.

Es cierto que el sonido parece ser el material más apropiado para ello. Pero lo que Hegel señala no es sólo que la música manifiesta sentimientos, sino que se dirige al yo, al “sí mismo” (*Selbst*) enteramente vacío. Lo que la música en definitiva hace es retrotraer al yo hacia su propia mismidad y operar así un retorno desde la exterioridad puramente objetiva hacia la subjetividad pura. La música es capaz de expresar, por un lado, los sentimientos individuales, pero también- y sobre todo- reconduce la subjetividad a su interioridad más radical.

La música como *arte del ánimo* es ciertamente una concepción que caracteriza al romanticismo. El romanticismo convierte a la música en el lenguaje privilegiado y absoluto. Aquello que en la tradición ilustrada aparecía como una carencia –la “asemanticidad” de la música– se convierte con el romanticismo en su principal virtud y fortaleza. En cierto sentido, la música no “dice nada” porque trasciende todo lenguaje común, porque apunta no a esta o aquella realidad, sino a la realidad en cuanto tal, a la propia esencia del mundo. Cuanto más alejada se encuentra de todo tipo de lenguaje verbal, de toda significación, tanto más se acerca a la verdadera realidad. De ahí el privilegio de la música instrumental por sobre el melodrama. Si alguna participación cabe a la poesía es la de un total sometimiento a las exigencias propiamente musicales. En esta fuga de todo modelo “racionalista” en el arte, la música, como *expresión* de sentimientos, tendrá un papel fundamental. La música es, por excelencia, el “lenguaje de los sentimientos”. Aquello que ningún lenguaje alcanza a expresar, ella sí es capaz de hacerlo. En la aurora del romanticismo, Wackenroder (1773-1798), en una obra titulada *Fantasías sobre el arte de un monje amante del arte*, sostiene que la música no sólo no es susceptible de ser analizada conceptualmente, sino que además posee un poder misterioso, místico e incluso sagrado. Para Wackenroder la música es el lenguaje original de los sentimientos, pero no sólo como manifestación de los sentimientos personales; más bien en cuanto el sentimiento es el medio o la facultad humana que permite el acceso al ser y a lo divino mismo [Wackenroder, W.H/Tieck, L. (1979)]. Esta concepción de la música como “expresión” de sentimientos se mantendrá con distintos registros e inflexiones en toda la tradición romántica. Hegel es sin duda heredero de esta tradición. Pero ni en Hegel claramente, ni en los propios románticos más confusamente, se trata simplemente de un paso de una teoría mimética del arte a una teoría expresiva. Lo fundamental reside en el *fondo metafísico* de la música. En cierto sentido, la teoría hegeliana de la música como *arte del ánimo* constituye una radicalización de la concepción romántica de la música como “expresión de sentimientos”. Y ello porque lo que aquí está en juego no es simplemente la capacidad del sonido para revelar el mundo afectivo, sino la interna afinidad entre la música y el núcleo más personal e íntimo del hombre: el sí mismo o el yo. Desde esta perspectiva, la concepción hegeliana de la música constituye, desde el punto de vista del genitivo subjetivo, una verdadera *metafísica de la música*.

## 2. Tiempo y subjetividad

Que la música no sea sólo expresión de sentimientos particulares, sino del sentimiento puro o la subjetividad en sí, se puede vislumbrar a través de su propiedad quizás más determinante: la temporalidad. La arquitectura y la música comparten, según Hegel, el hecho de que ambas configuran su material conforme a las leyes de la cantidad y de la medida, y no tienen ningún modelo mimético en la naturaleza. Pero se diferencian radicalmente en el hecho de que la arquitectura se sirve de la masa física pesante, de la espacialidad inerte y sus formas exteriores, mientras que la música utiliza el sonido, ese elemento lleno de vida que se sustrae a la extensión y se precipita través del tiempo. En definitiva, la diferencia estriba en que así como la arquitectura –y en general las “artes figurativas”– son artes espaciales, la música es una arte temporal. Lo decisivo, sin embargo, no reside en esta distinción más o menos tópica, sino en la interna afinidad entre temporalidad y alma, entre tiempo e interioridad subjetiva. De ahí la intrínseca correspondencia entre música y subjetividad. Pero vamos por partes.

Este vínculo entre la intimidad subjetiva y el tiempo se manifiesta en la propia estructura temporal de la música y el efecto que procura en el ánimo. La pintura, por ejemplo, puede ciertamente expresar los impulsos internos, los sentimientos y las pasiones, pero lo que en un cuadro tenemos ante nosotros son apariencias objetivas, en las que el que yo que contempla permanece todavía distinto en cuanto subjetividad. Sin embargo, en la música se anula esta distinción entre sujeto y objeto. Al no existir una objetividad espacialmente durable y al producirse una oscilación y una fuga, la música sólo puede ser sostenida *por* lo interno subjetivo y *para* lo interno subjetivo. El sonido, señala Hegel, “es sin duda una exteriorización y una exterioridad (*Außerung und Außerlichkeit*), pero que precisamente por ser exterioridad, al punto se hace desaparecer a la vez. Apenas la ha captado el oído cuando se extingue; la impresión que aquí debe tener lugar se interioriza enseguida; los sonidos sólo resuenan en lo más profundo del alma (*tiefsten Seele*), que es aprehendida y puesta en movimiento en su subjetividad ideal” [G.W.F. Hegel (1970), vol. 15, p.136]. Sin embargo, esta interpretación de la música como *interioridad subjetiva* no se restringe a denotar la necesidad de interiorización del sonido, sino incluso se extiende al modo como la música llega hasta nosotros. En otras palabras, la propia *comunicación* de la música posee también un carácter peculiarmente subjetivo. Hegel lo explica del siguiente modo: “(...) Puesto que los sonidos no tienen para sí, como los edificios, las estatuas, los cuadros, una duradera subsistencia objetiva (*objektiven Bestand*), sino que desaparecen con su fugaz suceder, debido ya a esta existencia meramente momentánea la obra de arte musical precisa por una parte de una reproducción (*Reproduktion*) repetida sin cesar. Pero la necesidad de una tal vivificación renovada (*erneuten Verlebendigung*) tiene todavía otro sentido más profundo. Pues, en la medida en que lo que la música toma como contenido

con el fin de llevarse a manifestación (*Erscheinung*) no como figura externa (*äußere Gestalt*) y obra que está ahí objetivamente (*objektiv dastehendes Werk*), sino como interioridad subjetiva (*subjektive Innerlichkeit*), es lo interno mismo, la exteriorización debe también resultar de un sujeto vivo (*lebendigen Subjekts*) a la que éste transfiere su propia interioridad” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p. 158]. La música, pues, dada la naturaleza efímera del sonido, no sólo requiere ser *vivificada* constantemente, sino además su manifestación (*Erscheinung*) debe realizarse también a través de un *sujeto vivo*. Las artes figurativas, con su subsistencia objetiva, no sólo no necesitan ser reanimadas permanentemente, sino además su expresión se mantiene con cierta autonomía de una subjetividad viva. Muy otra cosa sucede con la música; a través del canto de la voz humana y la ejecución de instrumentos, la música sólo vive a través de lo vivo. Hay aquí una especie de *transferencia total* de la subjetividad interna.

Esta capacidad de la música para apelar al sujeto no en esta o aquella particularidad, sino en cuanto subjetividad pura, se observa muy bien en su capacidad para absorberlo y cautivarlo en su singularidad más personal. Ante los ritmos llamativos y fáciles de seguir, rápidamente somos impelidos a marcar el compás o a entonar la melodía o, en fin, ante la música de baile, enseguida el ritmo pasa a los pies o al cuerpo en su totalidad. En cierto modo con la música el sujeto queda penetrado, impregnado y atrapado en su totalidad más personal e irreductible. Y ello a tal punto que hay una especie de disolución del sujeto o, lo es lo mismo, de las relaciones sujeto-objeto. Aquí reside el verdadero “poder” de la música: su apelación al centro más íntimo y total del hombre. Sin embargo, para Hegel esta apelación no es sino expresión de la esencial afinidad –si no verdadera fusión– entre la temporalidad del alma y la temporalidad de la música. Finalmente, la subjetividad es fundamentalmente tiempo: “El yo –señala Hegel– es en el tiempo, y el tiempo es el ser del sujeto mismo (*Ich ist in der Zeit, und die Zeit ist das Sein des Subjekts selber*)” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p. 156]. Es sobre la base de esta correspondencia esencial entre la temporalidad del sonido y la temporalidad del yo, que la música se subjetiviza y penetra en la intimidad del sujeto. En este sentido, señala Hegel, la figuración de sentimientos no es nada más que una ampliación y un remate de esta concordancia esencial –o identidad originaria– entre la temporalidad musical y la temporalidad subjetiva. Esto es lo que Hegel llama el “poder elemental de la música” (*elementarische Macht der Musik*).

Sin embargo, la temporalidad de la música posee características peculiares. La conexión entre temporalidad musical y subjetividad, no se limita a cancelar la yuxtaposición exterior del espacio a través del sucesivo superarse de los puntos temporales (*Zeitpunktes*). Es menester algo más. La afinidad entre música y subjetividad no puede fundarse en el mero subsistir indeterminadamente progresivo, sino que es necesario que la sucesión temporal se recoja en unidad. Y ello, en primer lugar, porque el yo es fundamentalmente regreso y recogimiento: “(...) El yo (*Ich*) no es el

subsistir indeterminado y la duración inconsistente (*haltunglose Dauer*), sino que sólo deviene sí mismo como recogimiento (*Sammlung*) y retorno a sí (*Rückkehr in sich*)” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p. 164]. La idea hegeliana del *Selbst* elude, por un lado, la concepción de un sujeto trascendental ajeno e inmune al tiempo, pero también, por otro, la de una temporalidad carente de sentido y unidad. El yo, como hemos visto, no sólo es *en* el tiempo; *es* tiempo. Pero el tiempo aquí no es una mera multiplicidad dispersa, sino una multiplicidad que constantemente se recoge y retorna sobre sí. Por lo mismo, la inconsistencia de la materia musical —el sonido— requiere ser transformada a través de la *medida del tiempo* (*Zeitmaß*). Sólo por esta *medida* temporal, sólo por la anulación del progreso puramente sucesivo e indeterminado, el sonido se introduce en la interioridad subjetiva. La correspondencia entre música y subjetividad se realiza sólo en tanto el sonido supera la indefinición de lo puramente episódico, de los puntos temporales cerrados e inconexos y se recoge, a través de la cantidad, con su inicio y final, en una unidad determinada. Hegel lo expresa también de la siguiente forma: “Mediante el tratamiento según reglas se introduce la medida del tiempo (*Zeitmaß*) en los sonidos. Surge entonces al punto la pregunta de por qué en general la música ha, pues, menester tal medida. La necesidad de magnitudes temporales determinadas puede desarrollarse a partir del hecho de que el tiempo está en la más estrecha conexión con el sí mismo simple (*einfaehen Selbst*), que percibe y debe percibir los sonidos en su interior, pues el tiempo tiene en sí, en cuanto exterioridad, el mismo principio que activa el yo como la base abstracta de todo lo interior y espiritual. Ahora bien, si es el sí mismo simple (*einfaache Selbst*) lo que en la música debe devenir objetivo como interno, también el elemento general de esta objetividad debe ser tratado ya conforme al principio de esa interioridad” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p. 164].

De lo anterior resulta importante insistir todavía en lo siguiente: la conexión entre música y subjetividad se funda en que en ambos el tiempo se realiza no como un simple e indeterminado “salir fuera de sí” —en una suerte de progreso vacío— sino como un tiempo recogido y recuperado en una unidad de sentido. Pero con ello también se dice que lo que la música revela no son contenidos particulares, estos o aquellos sentimientos, esta o aquella interioridad, sino la subjetividad como tal. La “potencia elemental de la música” consiste, afirma Hegel, en que “el sujeto es apresado por este elemento no en esta o aquella particularidad o meramente por un contenido determinado, sino elevado a la obra (*Werk hineingehoben*) y puesto él mismo en actividad (*selber in Tätigkeit gesetzt*) según su sí mismo simple, el centro de su existencia espiritual” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p. 155]. La eficacia de la música, su verdadera fuerza, no reside pues meramente en su capacidad de expresar o despertar sentimientos, ni en el simple placer que procura la eufonía de los sonidos, sino en su capacidad para activar al yo en su absoluta simplicidad. La música es, en último término, la *puesta en obra del yo*.

### 3. La muerte del arte: música y poesía

En esta concepción de la música existen, sin embargo, algunas “ambigüedades” que es necesario precisar. Ellas derivan de los propios presupuestos sistemáticos del pensamiento hegeliano. El orden de las artes, su estructura jerárquica, no se conforma simplemente mediante relaciones de indiferencia mutua, como en la distribución ilustrada de las artes, sino que es una disposición en movimiento que, a través de tensiones y superaciones recíprocas, se dirige a un único fin. Esta “ordenación dialéctica” de las artes hace, por una parte, que todas converjan hacia un arte pleno, pero también, por otra, que el “lugar” que cada una ocupa no sea una especie de territorio definitivo, sino un zona de tránsito, determinada ciertamente por aquello a lo que se va, pero también por aquello que se abandona. Esta doble faz, esta ambivalencia, no es más que una consecuencia de la concepción dialéctica de la realidad y, en particular, de la “*Aufhebung*” hegeliana, en el doble sentido de un eliminar y un conservar. Por ello los límites que separan las diversas artes no sólo son inestables y difusos, sino además susceptibles de interpretarse desde perspectivas diversas. En Hegel, –y en general en el romanticismo y en las estéticas del idealismo– el lugar de las artes, su jerarquía e importancia, no está determinada simplemente, como en la concepción ilustrada, por un paradigma fijo y estable. La ordenación ilustrada de las artes está, en general, configurada por el ideal mimético. La superioridad o inferioridad de un arte se constituye conforme se aleje o acerque respectivamente al principio de “imitación de la naturaleza”. Determinar, en cambio, cuándo y en qué sentido un arte es superior a otro resulta mucho más complejo en las estéticas románticas y del idealismo alemán. Con frecuencia la respuesta no sólo deberá ser extremadamente matizada, sino además claramente relativa. Y ello porque el dominio de las artes no es tanto una estructura fija y estable, determinada por un principio único, sino un campo inestable y de tensiones mutuas. Más todavía en Hegel con su concepción dialéctica de las artes y su principio de la “*Aufhebung*”. La expresión “*aufheben*” significa, literalmente, levantar (*heben*) sobre (*auf*). Como es sabido, este “levantar sobre” (superar) connota tanto un eliminar (*tollere*) como un conservar (*conservare*). Las artes, pues, y los principios que las constituyen no sólo deben ser entendidos dinámicamente, *in fieri*, sino además determinadas por este doble sentido de la “*aufheben*”. Por ello, por ejemplo, ante la pregunta, clave para nuestro asunto, acerca de la superioridad de la poesía respecto de la música, no se podrá sin más dar una respuesta absoluta y exenta de un registro de perspectivas comparativas.

La organización hegeliana de las artes está toda ella determinada por la última de las artes románticas, la poesía; culminación y sentido de todas las restantes. Su superioridad respecto de la música reside en que es el “arte absoluto, verdadero, del espíritu y su exteriorización como espíritu” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 14, p. 261]. La poesía es el arte del espíritu en cuanto espíritu pues por ella se introduce la

palabra en el mundo del arte. Música y poesía mantienen, es cierto, una máxima afinidad; ambas se sirven del sonido como su material primario. No obstante, el uso que hacen de éste difiere completamente. Mientras en la música el sonido mantiene su valor autónomo y propio, en la poesía el sonido debe aparecer como *signo* de un contenido: “En la poesía –afirma Hegel– el sonido no es arrancado de los diversos instrumentos, inventados por el arte, y artísticamente configurado, sino que el sonido articulado del órgano humano del habla es degradado a mero signo oral (*Redezeichen*) y sólo conserva el valor de ser una designación (*Bezeichnung*) de representaciones y pensamientos (...)” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p. 144]. A diferencia de la poesía, la música hace del sonido no un simple medio de designación, sino un fin en sí; el sonido aparece libre de todo fin ulterior y como tal autosuficiente en su propia forma de sonido.

Si pues, como señala Hegel, la belleza artística consiste en la “aparición sensible de la idea” (*sinnliche Scheinen der Idee*) y, por lo mismo, el progreso de las artes se estructura conforme a niveles crecientes de espiritualización de la materia, es evidente que la poesía representa el arte espiritual por excelencia. Sin embargo, por ello mismo –y aquí reside la ambivalencia a que nos hemos referido– lo mismo que la poesía gana en espiritualidad lo pierde en sensibilidad: “Según el contenido –afirma Hegel– la poesía es por tanto el arte más rico, más ilimitado. Sin embargo, lo que consigue por el lado espiritual lo pierde a su vez igualmente por el sensible. En efecto, puesto que no trabaja para la intuición sensible como las artes figurativas, ni para el sentimiento meramente ideal, como la música, (...) para ella el material a través del cual se revela no retiene todavía más que el valor de un medio –si bien artísticamente tratado– para la exteriorización del espíritu en el espíritu (*Äußerung des Geistes an den Geist*), y no vale como un existente sensible (*sinnliches Dasein*) en el que el contenido espiritual pueda encontrar una realidad correspondiente a él” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 14, p. 261]. Atendamos al texto. La “des-sensibilización” de la poesía, proporcional a su espiritualización, se fundamenta en la función o en el uso respectivo del material: aquí el contenido espiritual no vale en su correspondencia con la existencia sensible, sino que la existencia sensible es un simple medio para que lo espiritual se revele como tal. Dicho de otra forma, en la poesía el sonido no conserva ya, como en la música, un valor propio, sino que sirve como simple *mención externa* de un contenido espiritual.

Esta degradación de la materia tiene indudables consecuencias para el lugar que ocupa la poesía y la música en el orden de las artes. La poesía, es verdad, se encuentra en el vértice de las artes: es el arte del espíritu en cuanto tal. Sin embargo, precisamente por ello, en cierto sentido deja de ser arte. Su mayor espiritualidad constituye a la vez su virtud y su defecto. La poesía anuncia de alguna manera la muerte del arte y constituye un punto de transición en que comienza ya a convertirse a la prosa del pensar y ceder su lugar a la religión y a la filosofía: “precisamente en esta fase suprema, –afirma Hegel– el arte va más allá de sí mismo al abando-

nar el elemento de sensibilidad reconciliada del espíritu y pasar de la poesía de la representación a la prosa del pensar (*Prosa des Denkens*)” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 13, p. 123]. Comparando los extremos de la arquitectura y la poesía, Hegel también lo expresa del siguiente modo: “Dentro del sistema de las artes, en este respecto podemos contraponer directamente la poesía y la arquitectura, pues la arquitectura no puede todavía someter el material objetivo (*objektive Material*) al contenido espiritual de tal modo que esté en condiciones de conformarlo como adecuada figura (*adäquaten Gestalt*) del espíritu; la poesía a la inversa va tan lejos en el tratamiento negativo de su elemento sensible que, en vez de, como hace la arquitectura con su material, configurar lo opuesto a la pesada materia espacial, el sonido, como un símbolo alusivo (*andeutenden Symbol*), más bien lo rebaja a signo carente de significado. Pero con ello la amalgama (*Verschmelzung*) entre la interioridad espiritual y el ser-ahí externo (*äußeren Daseins*) se disuelve en un grado que comienza ya a no corresponder al concepto originario de arte, (*ursprünglichen Begriffe der Kunst*) de modo que ahora la poesía corre el riesgo de pasar en general de la región de lo sensible a perderse enteramente en lo espiritual” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p. 235]. Es evidente que lo que Hegel llama “concepto originario de arte” exige no sólo la manifestación sensible, sino incluso un cierto equilibrio o composición unitaria entre lo sensible y lo espiritual, entre lo interno y lo externo. Por ello, la creciente espiritualización del arte es a la vez el camino hacia su descomposición como arte. De los límites extremos del sistema de las artes se podría afirmar lo siguiente: mientras la arquitectura es una especie de *pre-arte*, la poesía es una especie de *post-arte*.

Ciertamente, esta preeminencia de la poesía, como arte del espíritu en tanto tal, está determinada enteramente por los “presupuestos sistemáticos” de la filosofía hegeliana; en particular aquel que entiende que todo el desarrollo de lo real converge hacia la plena autoposesión de la idea bajo la forma del pensar puro. Sin embargo, como hemos visto, incluso en este contexto sistemático, la superioridad de la poesía no está exenta de ambivalencias. Si, por una parte, la poesía revela el máximo nivel de espiritualidad, por otra, sin embargo, manifiesta un mínimo de sensibilidad. Más todavía, en la misma medida en que el sonido cumple aquí la función de un simple medio de denotación, se podría incluso afirmar que en la poesía la materia sensible, en cuanto tal, llega a ser negada. Otra cosa sucede con la música; en tanto el sonido es afirmado en su autonomía, lo sensible se subjetiviza sin perder por ello su valor propio. En este sentido, la música representa el máximo estado de equilibrio y unidad entre lo sensible y lo ideal, entre el espíritu y la materia. Hegel destaca, en varios lugares, el carácter de *centro* (*Zentrum*) o *medio* (*Mitte*) de la música. La música se encuentra en estado de centro o medio porque hace igualmente aprehensible su obra tanto a los sentidos como al espíritu. Aquí no existe una descompensación tal que un elemento opere en desmedro del otro. Entre los extremos de la arquitectura y la poesía, la música, junto a la escultura y la

pintura, es capaz de avenir lo diverso en un efectivo equilibrio: “El hermoso medio (*Die schöne Mitte*) entre estos extremos de la arquitectura y la poesía lo guardan la escultura, la pintura y la música, pues cada una de estas artes elabora todavía el contenido espiritual enteramente en un elemento natural y se lo hace en igual medida aprehensible a los sentidos que al espíritu” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 15, p.235]. Pero esta calidad de medio o centro no se reduce a operar en el sistema general de las artes, sino también se manifiesta al interior de las artes románticas: “(...) Así como la escultura está ahí como el centro (*Zentrum*) entre la arquitectura y las artes de la subjetividad romántica, la música forma a la vez el punto medio (*Mittelpunkt*) de las artes románticas y constituye el punto de paso (*Durchgangspunkt*) entre la abstracta sensibilidad espacial de la pintura y la abstracta espiritualidad de la poesía” [Hegel G.W.F. (1970), vol. 13, p. 122]. El desafío del arte, hacer brillar sensiblemente la idea, manifestar lo inteligible a través de lo sensible, reconciliar lo subjetivo y lo objetivo, parece cumplirse de un modo eminente en la música. La música, arte romántico por excelencia, parece ser la pausa y el bálsamo mejor logrado de las luchas y desgarros humanos; aquí, por fin, se hacen las paces la naturaleza y el espíritu, aunque sólo sea por un instante.

#### 4. Hegel y la idea romántica de música

Como hemos visto el orden de las artes en Hegel está enteramente determinado por sus “presupuestos sistemáticos”: el “sistema de las artes” progresa hacia la poesía como forma suprema de expresión del espíritu en cuanto tal. Y la razón es clara: si bien la música y la poesía comparten el mismo material sensible —el sonido—, hacen uso de él de una manera completamente diversa. Mientras en la música el sonido es completamente autosuficiente en su propia forma de sonido y no se designa sino a sí mismo, en la poesía, por el contrario, el sonido —a través de las palabras— funciona como medio de designación de representaciones y pensamientos. Dicho simplemente: la poesía es más “racional” que la música. La superioridad de la poesía respecto de la música se fundamenta pues en que la poesía se acerca más al concepto. Pero no solamente eso: es también el propio arte —y a la propia poesía— el que está destinado a morir y ser superado por la filosofía. Si el arte es “aparición (*Scheinen*) sensible de la idea”, la idea solamente encontrará su plenitud e identidad en la recuperación reflexiva de la filosofía. Aquello que en el arte pugna por manifestarse —la idea— solamente encuentra su expresión plena en el pensar conceptual. Y es justamente aquí donde reside la superioridad de la poesía: la poesía se acerca más a aquello a lo que el propio desarrollo del espíritu tiende como su fin. La música, en cambio, lejos de todo *contenido*, no hace sino expresarse a sí misma. La poesía es capaz de articular “objetualmente” el mundo; la música, en cambio, prescinde de toda “objetualidad” (*Gegenständlichkeit*). Es tan poco “ob-

jetual” la música que ni tan siquiera se dirige a “estos” o “aquellos” sentimientos, sino al *sentimiento en sí*, a la subjetividad pura, absolutamente carente de objeto. La formulación hegeliana de la música como *Kunst des Gemüts* quiere expresar precisamente este sujeto vacío de todo contenido. Este vaciamiento hace que la música no pueda ser interpretada simplemente al servicio de una representación o de un texto. La música debe mantener su autonomía; su autonomía es el vaciamiento de todo contenido. Sin embargo, por ello mismo la expresión artística más alta está reservada a un arte que es capaz de articular conceptualmente la “objetualidad”. El sentimiento (*Gefühl*) con su carácter enteramente subjetivo, no puede separar sujeto y objeto. De ahí que finalmente el sentimiento deba ser superado por la reflexividad del pensamiento conceptual.

Ahora bien, *Gefühl* era precisamente el término que empleaban los románticos para definir la superioridad de la música sobre todo arte determinado por el ideal mimético o puramente conceptual. En el romanticismo la superioridad de la música residía precisamente en aquello que en la tradición ilustrada constituía el fundamento de su depreciación: mientras que para el pensamiento ilustrado la música es la menor de las artes por su ausencia de poder semántico, para el romanticismo será justamente la “asemanticidad” la causa de su superioridad. Según la concepción ilustrada, la música es apreciada sobre todo como acompañamiento, ya se trate de un texto religioso, de un drama, de una ópera, de una celebración social o de la animación de un banquete. Eran la letra o las circunstancias sociales, las que orientaban el sentido de la música. La música lejos de constituir un arte autónomo o autosuficiente, operaba como simple ornato o “decorado” para las otras artes. Resulta al menos simbólico el lugar que ocupaban los músicos: lejos del protagonismo actual —en que ocupan el centro del escenario— los músicos se situaban, como sucedía en las fiestas palaciegas, en lo alto y ocultos, cual simples vasallos. En el orden de las artes esta condición subordinada también se reiteraba: los ilustrados situaban a la música en el último lugar en la jerarquía de las artes. Esta condición subordinada se debía a su indeterminación semántica. Las artes superiores debían imitar alguna realidad y, por lo mismo, “significar algo”. Mientras la pintura y la escultura, por ejemplo, son artes superiores por ser “imitativas”, la música es un arte inferior debido a su independencia de cualquier significado [Rivera de Rosales, J. (2006) p. 95]. Lo paradójico de esta situación reside en el hecho de que será precisamente esta “asemanticidad” de la música —causa de su depreciación en el período ilustrado— la que en el romanticismo la conducirá a la condición de “lenguaje” privilegiado.

Un ejemplo significativo de esta concepción ilustrada de la música es Kant. En la *Critica del juicio*, a propósito de la división de las artes, Kant toma como modelo de clasificación de las artes el lenguaje humano, es decir aquel tipo de lenguaje que para comunicarse lo más perfectamente posible apela tanto a los conceptos como a las sensaciones. La expresión completa del hablante consiste en la palabra, el ademán y el tono (articulación, gesticulación y modulación). De allí los tres tipos de

Artes: las de la palabra, las figurativas y las artes del juego de las sensaciones (*die Kunts des Spiels der Empfindungen*), en ese orden jerárquico. Entre las artes de la palabra se encuentran la oratoria y la poesía, entre las artes figurativas la plástica (arquitectura y escultura) y la pintura, y entre las artes de las sensaciones la música y el arte de los colores. Al momento de comparar, sin embargo, el valor estético de las diversas artes, Kant no duda en otorgarle a la poesía la máxima categoría: la poesía amplía el ánimo (*Gemüt*) porque libera la imaginación y se eleva estéticamente hasta ideas. La música, sin embargo, para Kant solamente ocupa el segundo lugar cuando se trata del estímulo y del movimiento del ánimo. Ella, en efecto, por medio de meras sensaciones, sin conceptos, es capaz de mover el ánimo múltiple e internamente. Sin embargo, y a diferencia de la poesía, no deja nada para la reflexión: la música es más goce que cultura (*mehr Genuss als Kultur*) y enjuiciada por la razón (*Vernunft*) tiene menos valor que cualquiera de las otras bellas artes. Por lo mismo, si ya no se considera meramente la capacidad de mover y estimular el ánimo, sino la cultura que procuran en el ánimo y la ampliación de las capacidades de conocimiento, entonces la música ocupa entre las bellas artes el último lugar. La música, en definitiva, no es cultura, ni fomenta las capacidades cognoscitivas, ni eleva estéticamente hasta ideas, ni menos es un esquema de lo suprasensible, sino que es puro goce y juego de sensaciones [Kant. I. (1993), §53].

Ciertamente Hegel es heredero de esta tradición ilustrada. Ello no solamente, como hemos dicho, porque el arte supremo es la poesía –por su “idealidad”– sino además porque todo el sistema hegeliano progresa, en definitiva, hacia la perfecta autoposesión del espíritu en cuanto tal. Sin embargo, este registro ilustrado no está exento de ambigüedades y debe ser “mediado” por el legado romántico. Por una parte por la evidencia de la propia denominación y lugar que le otorga Hegel a la música en la jerarquía de las artes; al fin y al cabo la música es una de las artes románticas –la segunda de ellas– solamente superada por la poesía. De más esta recordar, por otra parte, que en la clasificación hegeliana de las formas de lo bello artístico –forma simbólica, clásica y romántica– la forma suprema está constituida justamente por la romántica. De ello resulta que la música es la segunda de las artes de la forma más perfecta de lo bello artístico. Solamente este hecho debiera hacer dudar, o al menos matizar sustantivamente, una supuesta depreciación de la música *ad modum* ilustrado. Ello se puede hacer patente si recordamos que para Hegel lo que caracteriza al romanticismo es precisamente la preeminencia de lo subjetivo e interno; el arte romántico no trabaja simplemente para la exterioridad sensible, sino para el sentimiento (*Empfindung*) y el ánimo (*Gefühl*). Es este *mundo interno* el verdadero contenido del arte romántico y el que debe ser llevado a representación. La música, como arte romántico, se dirige, como hemos dicho, precisamente a esta *interioridad subjetiva*. Y ello a condición de que su materia –el sonido– se mantenga independiente y libre respecto de toda determinación objetiva: la música para Hegel, como para el romanticismo, no puede sino ser *música absoluta*. Pero hay

más. Es la propia condición esencial de la materia musical –el tiempo– la que genera una suerte de identidad entre la música y alma. Finalmente tanto el alma como la música son tiempo: temporalidad musical y temporalidad anímica concuerdan. Y concuerdan a tal punto que es la propia subjetividad la que es *elevada a obra* (*Werk hineingehoben*) por la música. No puede pasar inadvertido el *pondus* metafísico de esta tesis. Es cierto que en Hegel no tiene sentido afirmar que la música se dirija a lo infinito y a lo “indecible” por el lenguaje representativo, pero en la misma medida en que la música es una especie de hipérbole de la propia subjetividad, resulta inconfundible su tesitura romántica y metafísica. Finalmente Hegel –perseverante en su concepción de la dialéctica como *aufheben*– no solamente “supera” la herencia romántica, sino también la conserva.

## 5. Referencias bibliográficas

- BOWIE, A. (2003), *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, 2nd edn, Manchester University Press, 2003, Manchester.
- DAHLHAUS, C. (1976), *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter.
- FUBINI, E. (1964), *L'Estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Turin.
- HEGEL, G.W.F. (1970), *Werke in 20 Bänden*, vols. 13-15, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- HEGEL, G.W.F. (2007), *Lecciones de Estética*, Madrid, Akal.
- RIVERA DE ROSALES, J. (2006), *Aisthesis*, N° 40, 92-118, Santiago de Chile.
- KANT, I. (1983), *Kritik der Urteilskraft*, Werke in sechs Bänden, Band 5, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- WACKENRODER, W.H/TIECK, L. (1979), *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart, Reclam.

Gustavo Cataldo Sanguinetti  
Universidad Andres Bello, Chile  
gcataldo@unab.cl