

HEGEL SOBRE

ARTE SIMBOLICO E

IMAGINACION

SIMBOLIZANTE

Por M. KERKHOFF

I

DESDE la *Filosofía de las formas simbólicas* de Cassirer, la identificación de lo mítico y simbólico se ha hecho costumbre entre mitólogos y etnólogos; los mitos son, según la teoría de *Mircea Eliade* por ejemplo, reproducción simbólica de un comienzo sagrado, restauración del ambiente sagrado por medio de actos simbólicos que acompañan la recitación del relato legendario y que sitúan a los participantes del culto, una vez más, en el momento de la creación del mundo: los dioses, al ser nombrados, son (re-) citados a elevar el momento profano al nivel teogónico, a llenarlo con su presencia. Esta *parusía* o *epifanía* convierte cualquier cosa en algo más de lo que normalmente es; el árbol, además de ser árbol, llega a representar lo divino presente en él, y eso hasta tal grado que su "esencia" profana (botánica) desaparece debajo de su carácter simbolizante. Lo "otro", cuya re-presentación (o presentificación) simbólica convierte la simple cosa en un evento (mejor ad-vento), es experimentado como lo superpotente (*kratofanía*) que, por una gracia inaudita, no nos destruye, ya que no se presenta en

forma pura, desnuda, inmediata, sino vestido de contornos soportables, mediado por formas profanas que lo simbolizan: presente está ausente, y esa presencia mediada ilumina el mundo de manera que aparece en el aspecto de orden bello (*kosmos*), en el aspecto festivo. La simbolización, en fin, logra no solamente un conocimiento y reconocimiento de lo básicamente incognoscible (inexperimentable), sino salva de la presión de la realidad profana, transfigura el mundo, lo "idealiza", lo embellece; pues la presencia de lo infinito en lo finito, dice *Schelling*, es belleza. Y *Hegel* enseña que "el ideal" se da como mediación sensible de la idea, como representación simbólica de lo absoluto en la forma contingente y particular. La marcada diferencia entre *Schelling* y *Hegel* es, sin embargo, que éste no le concede al arte, al ideal, a lo bello el carácter de verdad suprema, mientras que *Schelling*, ya en el *Sistema del idealismo trascendental*, corona toda filosofía con la intuición estética, anuncia una nueva mitología (al igual que *Hölderlin*), un regreso al estado "simbólico" de la humanidad. Esa visión romántica de lo mítico es seguida por *Creuzer*, *Goerres*, *Novalis* y *Schlegel*.

El peligro de tal concepción ha sido reconocido entretanto: los autores mencionados y sus seguidores contemporáneos confunden la reconstrucción ideal-tipológica de una época mítica con su real existencia histórica; es que el que pueblo sitúe todos los comienzos existencialmente importantes en *illud tempus*, convirtiendo sucesos en arquetipos, ha seducido a creer que tal "pasado" psicológico ha existido históricamente y que —el *punctum saliens*— podría restaurarse de alguna manera. Lógico que, en tal perspectiva, el presente "profano" aparece como degenerado, olvidadizo del "sentido", alejado de los dioses, etc.; lógico también que el conocimiento del mito lleva al mito del conocimiento: con un supuesto *salto mortale* en la *participation mystique*, el mitólogo contemporáneo "presentifica" la mentalidad mítica y encuentra la salvación pedida. En fin, la investigación mitológica se convierte en una *gnosis*, en ciencia nostálgica, en praxis soteriológica que, violentamente, retuerce la evolución fácticamente realizada de la historia hacia la *Urzeit* imaginada. En estos casos de *anáklisis* mitológica,¹ el investigador proyecta sus esperanzas en la mentalidad inventada por él, ya que la repetición del comienzo sagrado, atribuida por él a la conciencia mágico-simbólica, no es otra cosa que su propio mecanismo

¹ Concepto creado por el etnólogo *W. E. Mühlmann*. Comp. su ensayo *Erkenntnis des Mythos - Mythos und Erkenntnis* en *Homo Crator* Wiesbaden 1962, pág. 162-218.

soteriológico y escatológico; el verdadero primitivo u hombre mítico carece de tal reflexión (re-flección) *anamnética*, él no interpreta el culto como acto restaurativo, para él lo divino es atemporalmente presente (no necesita del mito para recordarlo); tampoco hemos de imaginarnos que su existencia se ha limitado a ser el representante de su propia *Weltanschauung* o que su vida se agota en jugar su propia cultura, como si fuera un *homo ludens* eterno que nunca profaniza su existir con el pensar en fines prácticos. Sin duda habrán vivido, como en todos los tiempos, unos individuos extraordinarios en los que de hecho ocurrieron las proyecciones y reflexiones que la mitología les atribuye; pero creer que todos los primitivos no hacían otra cosa que venerar, adorar, admirar, jugar, representar —eso equivale a la restauración del mito del “noble salvaje” que es tan falso como su contrario, al desprecio “civilizado” del indio-animal, contra el cual se dirigía la iniciativa realmente civilizada de *Las Casas*.

La investigación mitológica de tipo romántico no solamente olvida su condicionalidad histórica, al no reducir el valor de sus “descubrimientos” a una reconstrucción metódica, ideal-tipológica, sino además, en su identificación del hombre primordial con el hombre auténtico, favorece el surgimiento de círculos carismáticos, de élites inspirados del retorno del salvador mítico; en fin, preparan un clima para aquellos mitos políticos con los cuales no quieren tener nada en común los entusiastas aludidos, mas cuya divulgación no puede evitar sin romper decididamente con estas simbolizaciones neo-gnósticas. La historia actual está llena de ejemplos de tal “mitoproducción”.

El problema decisivo es este: ¿en qué relación se encuentra el mito o el símbolo con la verdad? Si entendemos el mito, no como la reflexión teórica sobre el comienzo perdido, sino como actitud práctica con absoluta indiferencia frente a lo que llama la tradición “verdad” —y de hecho el interés por lo correcto y verdadero no se despierta sino en la transición del mito al *logos*— ¿qué valor o significado tienen entonces las obras del arte primitivo que, según el rumor romántico, simbolizan algo que en ellas se esconde y a la vez muestra? Si no debemos presuponer un interés de “verdad” en la mitoproducción primitiva —¿no desaparece, entonces, el juego entre imágenes (signos, símbolos) y realidades, no se disuelve entonces en nada todo el mecanismo simbolizante de la fantasía? Se ha dicho que el hombre primitivo no distingue entre imagen y cosa, nombre y cosa, que su significar no se basa en la distinción del

sujeto que significa y del objeto significado, en fin, que su simbolizar no se capta a sí mismo como simbolizar; esto no ocurre sino en nuestra reconstrucción abstracta del fenómeno. Si esto es así, si la distinción de verdad y símbolo (de ella) no existió —¿no tendremos entonces que negar de inmediato la existencia de “artistas”, es decir de fantasías simbolizantes en aquella época (que no existe sino en nuestra reconstrucción)? ¿Qué valor tendría un simbolizar que no sabe que simboliza? ¿O es este precisamente el sentido de la inconsciencia muy discutida del poeta? Creemos que Hegel tiene una respuesta que, al acercarse peligrosamente a la concepción romántica, no obstante la evita. Analizaremos entonces, lo que Hegel dice sobre el arte “simbólico” sobre el símbolo en general, sobre la fuerza simbolizante de imaginación y sobre el arte (o la religión) como símbolo de la verdad filosófica.

II

Ya en la Introducción a sus *Lecciones de Estética*, Hegel toma una posición clara: al discutir varias objeciones que se le podrían hacer respecto de la posibilidad de un tratamiento científico (filosófico) del arte, él declara que la teoría según la cual el mundo de las obras de arte es un mundo aparential e ilusorio (y que por eso no merece ni exige un tratamiento científico) —es una teoría típica de la conciencia “natural”: ésta no se ha dado cuenta aún que es, a la inversa, el llamado mundo real el que es aparential, y que el llamado mundo aparential (del arte) es “más verdadero”, “más real” que la llamada realidad verdadera. Además, sigue Hegel, el momento decisivo es aquí que caracterizar algo de “aparential” no logra los propósitos de desacreditación intentados; pues la verdad, lejos de ser algo como un bloque monolítico e inmóvil que existe Dios sabe dónde, es un proceso, un gradual aparecer, de manera que tanto la llamada realidad como la llamada ilusión (del arte) son maneras como la verdad aparece, en el fondo igualmente válidos, necesarios para el autoconcebirse del Concepto. El arte, desde luego, figura en este camino de la verdad hacia sí misma, como un estrato menos discreto, constituyendo un grado de concreción (de la verdad consigo misma) que lo llamado concreto no posee. En fin, el arte es un modo como la verdad aparece, no es, sin embargo ella misma, solo la representa en un estrato donde ella no está todavía hecha. Pero precisamente por ello, concluye Hegel —y aquí

viene la tesis chocante, más consecuente— el arte es para nosotros algo pasado: hoy día, la verdad (la idea, el concepto, el espíritu) ya no se representa en forma sensible; ya ha avanzado demasiado hacia su interioridad (Er-Innerung) para poder todavía vestirse de formas externas que la representan simbólicamente. Y por eso, finaliza Hegel su refutación, lo único que sí vale la pena realizar, en el presente, es hacer ciencia (por ejemplo sobre el arte); el arte es algo pasado, la estética al contrario es la obra adecuada del momento.

Aquí cabe una breve digresión sobre la función del *kairós* en la filosofía (especialmente de la historia) de Hegel. El *kairós* o la *akmé* del arte es Grecia; el presente es el *kairós* de la ciencia; encontramos también que, dentro de la historia universal donde cada pueblo tiene “su tiempo”, su hora de visitación por el espíritu universal, el *kairós* decisivo es el aparecer de lo absoluto en la carne, momento en el cual lo absoluto comienza a liberarse hacia sí mismo; la tarea, sin embargo, de llevar el espíritu a la conciencia de su libertad, está encargada a los pueblos germánicos, ellos son, en otro sentido, el *kairós* de la historia universal: ya no como pueblo del tiempo “axial” del medio —aunque la Edad Media pertenece a su tiempo— sino, más bien, el pueblo del *kairós* teleológico. El *telos* de todo ese proceso hacia la conciencia de la libertad, hacia la automediación de la verdad consigo misma, hacia el espíritu absoluto, es a la vez *akmé* (consumación), *kairós* y *peras* (final). ¿Será casual que Aristóteles define el *kairós* como el “*agathón* respecto del tiempo”, figurando el *agathón* como equivalente de *telos* o *ergon*? ¿Será casual, por el otro lado, que Platón, en el *Filebo* situa *tò kairion* fuera del mundo de la *praxis* y *doxa*, al lado de lo uno, de la medida, del bien? Un *kairós* a la vez temporal (Aristóteles) y atemporal (Platón, Cristianismo), a la vez teleológico, escatológico y meta-físico —todo eso converge en Hegel, en un aspecto de su doctrina del tiempo que queda por investigar. Pues el *kairós* del medio Cristo— no es otra cosa que el *kairós* del fin —el Espíritu absoluto— y éste es el principio, otra vez, la idea con su “historia” trascendental expuesta en la *Ciencia de la Lógica*. ¿Cuál es entonces el verdadero *kairós* de la historia universal, acaso la eternidad? Aquí se conectan, lo mismo que Aristóteles, la doctrina cronológica con la kairo-lógica: todo va a depender de cómo se concibe el ahora, el instante, no solo en su sentido ontológico, sino más aún en su sentido ético; pues el *kairós* pertenece a la *praxis*, y lo difícil es, tanto en Aristóteles como en Hegel, explicar la transición de la *physis* a

la *praxis*, del tiempo “natural” al tiempo “histórico”, de la “eternidad” a la naturaleza e historia. Supongo que la solución del problema yace oculta en las argumentaciones oscuras del *Parménides* platónico.

La digresión kairológica no está tan fuera de lugar como podría parecer; no solamente la caracterización del arte como algo pasado, sino también la caracterización del arte simbólico, preclásico como mediación inadecuada, intempestiva de contenido y forma, depende tanto de esa visión kairológica que con ella o cae o se salva el concepto hegeliano del símbolo. El *kairós* del arte como símbolo de la verdad ha pasado, el *kairós* de la estética que repite, representa, recuerda, reconstruye el camino pasado del arte, ha llegado —¿qué significa ello dentro del concepto del arte supremo— la dialéctica? ¿No podríamos aventurar la hipótesis de que sólo en la estética se consuma lo que todo arte buscó en forma simbólica? ¿Es la estética, como diría Hegel, la “verdad” del arte, su verdadero *kairós*? ¿Qué significa entonces la superación del arte por la estética —acaso queda el símbolo conservado en la verdad que simbolizaba, más aun: acaso el símbolo es elevado a lo que simbolizaba? En fin ¿qué significa, bajo este aspecto, “simbolización”?

El arte simbólico —en la *Fenomenología del espíritu* aparece, a partir de una perspectiva diferente, como “abstracto”— es uno de los tres momentos del desarrollo del ideal. El ideal —eso es la idea en forma sensible, finita, temporal— transcurre sus etapas históricas o formas particulares bajo una necesidad predeterminada que dicta a cada una de las etapas su “tiempo” y lugar. Hegel acenúa especialmente que la diferencia entre las tres formas —lo simbólico, lo clásico, lo romántico— no solamente está en una diferente representación o forma del contenido, sino el contenido mismo —la idea— sufre transformaciones, y sólo debido a éstas cambia también la forma. Grecia o la individualidad bella es el *kairós* y la *akmé* del arte, no solamente por encontrar la forma debida en el desarrollo del contenido, sino por encontrarla en el momento adecuado, a saber cuando la idea misma se ha determinado como individualidad libre. Frente a esa armonía de contenido y forma que caracteriza lo clásico, el arte preclásico desacierta ese equilibrio: quiere meter en una forma determinada lo que todavía es vago, indeterminado; de manera que en él se nota la búsqueda de la correspondencia de forma y contenido, el esfuerzo de encontrar una forma determinada apropiada al estado actual del contenido. Lo divino, no habiéndose determinado claramente, está en todas partes,

y ninguna forma particular logra representarlo enteramente; siempre queda un resto no determinado que no entra en ninguna forma determinada. Hegel advierte que las obras del arte simbólico invitan o exigen la continua interpretación o busca de sentido, precisamente por no contener todo el sentido; uno no sabe si ha de tomar lo presentado tal como se presenta o en sentido simbólico; una cosa tan inesencial como un escarabajo puede, por ejemplo en el caso del arte egipcio, representar la divinidad. Tal desacuerdo entre forma finita y contenido infinito es típico para todo arte primitivo.

Hegel advierte² que la relación entre la idea indeterminada y la objetividad (las formas naturales) es negativa: el objeto particular, si bien es capaz de representar un significado universal, no es cambiado en su forma natural, y no obstante debe expresar algo interno; es obvio que lo interno, la idea substancial no se manifiesta sino como abstracción (como la fuerza en el león), y ello significa que no solamente es extraña o ajena frente a la objetividad, sino también frente a sí misma, pues lo abstracto no es su contenido "natural". A esa "enajenación" se agrega el elemento de sublimidad: lo indeterminado, no pudiendo encontrar su "hogar" en ninguna forma determinada, se hace violento contra sus propias formas, "se tambalea" en ellas, incontenta de lo inadecuado, impropio, inconveniente de su representación; su verdadero significado se eleva mucho sobre el significado representado y esa elevación, esa superioridad sobre toda forma exterior es lo que Hegel llama lo sublime. Enajenación y sublimidad son, entonces, los rasgos del arte simbólico, y a partir de esos rasgos los ejemplares del arte tienen el conocido aspecto de lo monumental, figurando la arquitectura como su expresión más auténtica. La monumentalidad crece en dimensiones grotescas, bizarras, hasta repugnantes.

Aquí tenemos que notar dos cosas: primero, el carácter kairológico de los vocablos que describen el tipo de relación entre lo exterior; pues lo inadecuado, inconveniente, inconmensurable, desapropiado o impropio de la relación indica su estar-fuera-de-lugar (*kairós* tiene originalmente un significado espacial), lo prematuro e indebido de esa correlación: dos procesos o tendencias se cruzan antes de su convergencia "natural", chocan, se desaciertan. Lo mismo que una persona que lo hace todo en el momento indebido es considerada como persona sin "gusto", el arte simbólico muestra, según Hegel, también esa falta de gusto.³ Tendremos que tener en

² *Sämtliche Werke*, ed. Glockner, Vol. 12, pág. 114.

³ *ibidem*, pág. 115.

mente esa relación entre simbolismo y gusto. —Segundo, el vocabulario con el cual Hegel describe tan “antropomórficamente” la conducta de la idea; la idea es “incontenta”, actúa “violentamente”, se tambalea, etc. Esa terminología es, si no costumbre, en todo caso algo notorio en Hegel: la transición, por ejemplo, de la idea pura (Lógica) a su espacio (naturaleza) y tiempo (historia de acción, su temporalización, parte de una “decisión” de la idea dispuesta o forzada a salir de sí. Los críticos se enojan al leer tal cosa, porque Hegel parece esquivar lo que debería explicar: el por qué de esa salida. Lo mismo que para Platón o Plotino, la mencionada transición queda en el fondo un misterio, y lo “explican” recurriendo al mito, a la personificación de lo abstracto o transposición antropomórfica. Pero ello indica que también en Hegel, el concepto llega a sus límites, y más allá de ellos comienza a hacer-como-si, a representar un supuesto papel, a simbolizar; es aquí donde la dialéctica se convierte en el juego o arte de la recta intuición de imágenes, signos, alegorías. Parece entonces que hay “momentos” del autodesarrollo del concepto donde la exigencia de explicación racional está fuera de lugar, indebida; quien pregunta en tal “momento” falso, carece de gusto dialéctico. (A propósito: el término “momento” como indicación de los pasos dialécticos, a pesar de originarse en la mecánica —así lo explica Hegel en una nota de la *Ciencia de la Lógica*— tiene connotaciones tanto crono-lógicas como kairo-lógicas.)

Hegel se acerca aun más al sentido de lo simbólico en el arte cuando se queja de que la idea empeora y falsifica las figuras reales; ella se equivoca en cierto sentido, ya que le parece que puede adivinar en ellas sus propias abstracciones indeterminadas. Ese adivinar le insinúa a la cosa exterior algo que no puede realizar, mas, no obstante, la cosa queda idealizada, al encargársele una tarea infinita: la idea “adivina”⁴ en el objeto inadecuado su futura adecuación, ella anticipa o contiene potencialmente lo que la llevará a su consumación. De manera semejante, el observador del arte simbólico en cierto sentido “perdona” lo inadecuado de la representación simbólica, porque adivina la solución ausente. El adivinar que penetra lo simbólico hacia su fundamento “desnudo” capta la verdad indirectamente, y vimos que en determinados momentos del camino de la idea hacia sí misma, ese adivinar indirecto sustituye la visualización directa de ella. La fuerza de adivinación no es otra cosa que la imaginación simbolizante. Resulta entonces que la simbolización

⁴ HEGEL, *Op. cit.*, pág. 405.

como representación incompleta de un contenido seduce a completar lo que falta, insinúa la colaboración del espectador, mantiene el horizonte (de interpretaciones) abierto. Y es este horizonte abierto que le falta al arte clásico donde reina la necesidad, la compenetración completa sin resto, la verdad dictatorial.

III

A la exposición del arte simbólico, Hegel antepone una introducción sobre “el símbolo en general”; él cree que tal introducción terminológica es necesaria para que no se confundan dos tipos de símbolo, a saber “el símbolo en su peculiaridad autónoma” y “lo simbólico degradado a una mera forma exterior, no-autónoma para sí”; lo primero tendría que ver con “el alma auténtica de la obra de arte”, lo segundo se da también fuera del arte simbólico, en el arte clásico y romántico (lo mismo que hay rasgos clásicos y románticos en el arte simbólico, mas en sentido inauténtico).⁵

Lo peculiar de lo simbólico es su carácter de sublimidad; lo sublime es el rasgo irrepetido del arte simbólico; éste no es, por ende, nunca “bello”, ya que a la belleza pertenece una libertad (por parte del sujeto y del objeto, como Kant ha mostrado) que en el arte simbólico falta: la idea no está todavía “libremente determinada en sí”. Sólo lo clásico es bello porque en ello, la idea se ha convertido en la individualidad libre del hombre griego, y este no solamente incorpora la idea, sino la es, mejor dicho; él es el ideal.

Hegel define el símbolo como una “existencia exterior inmediatamente presente para la intuición, pero que no es tomada por lo que es en su presencia inmediata, sino quiere ser entendida en un sentido más amplio y general”;⁶ de manera que se distingue en el símbolo un significado (de cualquier contenido) y una expresión del mismo, en otras palabras: una representación y una imagen (existencia sensible).

Las distinciones entre intuición, representación, expresión, entendimiento, imaginación⁷ que se anuncian en esta definición se aclararán en la discusión de las facultades del espíritu subjetivo; queden por el momento, sin definición detallada.

⁵ HEGEL, *Op. cit.*, pág. 407.

⁶ *Ibidem*, pág. 408.

⁷ *Anschauung, Vorstellung, Ausdruck, Verstand, Einbildung (skraft)*.

El símbolo es una especie del género ‘signos’; pero se distingue de otros signos por establecer o hacer explícita una semejanza de significado y forma significativa (expresión). Lo rojo de la bandera rusa no tiene ninguna semejanza natural con el carácter de esa nación, mientras que un león posee de hecho la cualidad cuyo símbolo es (fuerza). La condición básica de un símbolo auténtico es entonces que la relación entre significado y expresión, en vez de ser arbitraria o casual, es justificada por un parentesco subyacente entre lo simbolizante y lo simbolizado; pero, no obstante, ese parentesco no debe llegar al grado de una completa adecuación, sino tanto lo simbolizante como lo simbolizado contienen cada una cualidades en las que no concuerdan: el león no es solamente fuerte. Dios no es solamente algo numéricamente interpretable (cuando su trinidad se simboliza por un triángulo). De manera que el contenido, a pesar de tener algo en común con la forma que lo simboliza, queda también indiferente frente a ella.

De tal relación anfibológica entre lo simbolizante y lo simbolizado se deduce la conocida ambigüedad, el doble sentido implicado en el símbolo. Hegel describe el efecto psicológico de tal disimulo como caracterizado por dos actitudes: la duda estereotípica de si el objeto en cuestión es símbolo de algo o solamente él mismo; y el sentirse desafiado a interpretaciones, el impulso de resolver un problema, un enigma, estos efectos son consecuencias de la indeterminación del contenido (que se traslada a la forma) y del aspecto incompleto u horizonte abierto antes mencionados.

Hegel ilustra el fenómeno con un ejemplo característico: al usar los términos “captar”, “concluir” se entiende que deben tomarse simbólicamente —y no literalmente; aquí cabe el caso de la “decisión” de la idea. Por el otro lado, al ver un león representado en piedra, uno no puede estar seguro de si esta representación quiere ser una réplica fiel de un león real o símbolo de alguna virtud pertinente. Hegel insiste en que tal ambigüedad se mantenga; pues en el momento de saber claramente que algo es símbolo de otra cosa, ya hemos pasado del símbolo a la comparación. El símbolo debe, por ello, mantenerse alejado de la imagen; ésta ya presupone una reflexión que destaca tanto el significado *como* significado y la expresión *como* expresión. En el símbolo no se agrega explícitamente el significado a la imagen, al contrario, el significado debe faltar para dejar espacio a la adivinación. Hegel concede que esa absoluta ambivalencia del símbolo es “remediada” por la convención de usar siempre los símbolos ya conocidos para significados igualmente conocidos— pero entonces se trata, no de símbolos sino de signos con-

vencionales (que a su vez pueden constituir un misterio para extranjeros).

La inseguridad descrita se da especialmente en el caso del arte oriental preclásico; no nos sentimos bien, escribe Hegel, frente a estas obras, no nos contentan, en la admiración inmediata, nos dejan insatisfechos, exigen aclaración, más aún: profundización. No sabemos a qué atribuir la inadecuación de idea y forma: a la falta de pensamiento o a la falta de expresividad; la fantasía desbordante detrás de las obras asusta. Y hasta en obras clásicas se da a veces tal inseguridad: ¿son productos del juego gracioso de una fantasía bienaventurada o debemos buscar en ellas, además, un sentido más profundo?

Aquí es el punto donde Hegel comienza a discutir el sentido de la mitología. Para los unos, dice, el mito es algo pasado; ellos explican la discrepancia entre el concepto de Dios y las historias atribuidas a él por los mitólogos antiguos, como resultado de una mentalidad prelógica que para nosotros ya no puede significar nada; sería falso buscar en esas historias otra cosa que el testimonio de una manera pasada de pensar. Frente a ellos, otros defienden el significado "eterno" de los mitos, los consideran como una eterna tarea: las historias mencionadas deben explicarse, no históricamente, sino simbólicamente (como expresiones inadecuadas de filosofemas profundos). No el valor artístico de las historias, sino su contenido filosófico, adivinable es el objeto de la ciencia mitológica.

Hegel defiende a *Creuzer*⁸ —de él viene la última interpretación del mito— contra los que argumentaban que Creuzer, al igual que los neoplatónicos, había primero puesto en los mitos lo que no está todavía en ellos y después interpretado, sacado de ellos lo insertado; de hecho, concede Hegel, los primitivos no tenían los pensamientos en la forma universal para después vestirlos intencionalmente de símbolos; pero, no obstante, sus representaciones son en sí símbolos, ya que de hecho vivían en un estado "poético" que no separa las representaciones de las imágenes concretas y expresa su contenido más profundo, no en pensamientos, sino en formas fantásticas. Hasta aquí Hegel va con los "románticos"; pero después declara categóricamente que, si bien la religión (el mito) nace también del espíritu, lo actualiza inadecuadamente (representando en vez de pensando); y una vez que el espíritu ha llegado a formularse racionalmente, esa racionalidad es el único conocimiento "digno"

⁸ HEGEL, *Op. cit.*, pág. 417.

del hombre (como espíritu), debido a su carácter universal, frente a la vigencia local de los mitos; coleccionarlos es muy útil, pero no sustituye o constituye la universalidad de la razón sola.

Hegel prosigue a distanciarse de *Fr. v. Schlegel* quien proponía tomar toda la mitología y todo el arte por simbólicos. La costumbre de interpretar toda la poesía como alegórica [cuyo verdadero sentido sería un pensamiento universal solo explicitado en y por el arte], es criticada por Hegel.⁹ Él no quiere saber en qué sentido todos los productos de arte son alegorías o símbolos del pensamiento filosófico, sino, por lo menos aquí en la estética, él está solamente interesado en la cuestión inversa de si todo lo simbólico es necesariamente arte; o más claro: le interesa en qué la relación entre significado y expresión se distingue de otras formas de representación, y, naturalmente, cómo se desarrolla esa relación dentro del arte mismo en sus tres etapas. En fin, en vez de extender el campo de lo simbólico, Hegel quiere marcar sus límites y limitaciones. Lo simbólico termina donde el espíritu es tan individual y libre que sabe explicarse a sí mismo sin tener que recurrir a símbolos, cuando la idea, como subjetividad, en vez de tener algún significado oculto representado simbólicamente, es ella misma lo significante, lo significativo. Donde el sujeto libre es nada más que signo de sí mismo, deja de ser signo, y no queda lugar para símbolos. En vez de un parentesco que dialécticamente se trueca en indiferencia, tenemos entonces la absoluta identidad de significado y expresión. El objeto que sirve de símbolo es primero él mismo y además significa otra cosa; el sujeto libre significa solamente lo que también es, o no es nada fuera de sí mismo. Los dioses olímpicos no son símbolos, sus actos no significan otra cosa, sino son los suyos; lo que no impide que ciertos accesorios de ellos tengan sentido alegórico. La persona libre no necesita ser personificada. Donde la personificación se convierte en auténtica personalidad que habla por sí misma ahí termina el arte concebido como simbólico; este arte no es propiamente arte, es pre-arte (*Vorkunst*), arte en estado de adivinación, arte que no se ha encontrado a sí mismo —eso supone la libre individualidad del artista, frente a la producción colectiva de la fantasía popular— el arte que vive en la admiración, el extrañarse ante el hecho nuevo de que los objetos son más que meros objetos (de la apetencia práctica).

El admirarse es la condición subjetiva del comienzo del arte. El hombre se suelta de la dependencia práctica frente a la naturaleza,

⁹ *Ibidem*, pág. 419.

abandona su existencia aislada y se ve, por primera vez, como parte representativa de un todo más universal; lo universal como tal se le hace consciente, y se despierta el deseo de verlo representado externamente. Es ahora cuando el hombre pone atención especial en las cosas y su ser peculiar, y es inevitable que reconozca la finitud de lo exterior frente a lo infinito que vagamente lleva en su interior. La contradicción causa la admiración, ésta a su vez la veneración de la naturaleza como un todo poderoso. Por su carácter indeterminado, ese poder debe determinarse, exteriorizarse en objetos determinados, y estos ya son diferenciados respecto de su mero estar ahí y su valor de signos (quiere decir: se distingue ya entre la inmediata percepción de la cosa y su posible significado; el intuir se convierte en representar. Estas representaciones, ya universales, son ahora ilustradas en una imagen que las ejemplifica. Aquí comienza el arte como producción consciente de símbolos particulares de representaciones universales.

El lado objetivo de ese origen del arte simbólico es el carácter religioso de las obras. La actitud veneradora, ya no contenta con solamente ver lo divino en las cosas exteriores —pues ahí no cabe— procede a la producción consciente de objetos artificiales que representan lo divino, sin que el espíritu capte lo consciente de su producción.

Aquí Hegel parece contradecirse: mientras que antes había negado que todo arte es en sí simbólico, distingue ahora entre el carácter “poético” y “prosaico” de la concepción del mundo, atribuyendo al arte (entero) la visión poética o interpretación veneradora del mundo. La actitud prosaica, fijada para comenzar con los romanos, consiste en la distinción consciente de la autoconsciencia frente a la objetividad, ya despreciada como meramente exterior e insuficiente para la representación de la idea vuelta a su interioridad. La religión, como estado intermedio entre el abandono inconsciente a la naturaleza y la espiritualidad emancipada de ella, encuentra su primera expresión en el arte, es decir en la representación exterior (en vez de interior) de lo venerado.

La veneración de lo poderoso en la naturaleza, es decir la religión, es la condición objetiva del arte simbólico. La religión, además de ser representación de la verdad, y no la verdad misma, es recuerdo.

El eco de la experiencia destrozante de lo superpotente son los mitos. En ellos se articula la conmoción ante lo divino, pero también se delimita: lo divino “comprendido” ya no inspira temor. La pro-

ducción de mitos, por espontánea que sea, significa un haberse distanciado frente a la experiencia inmediata de lo divino. Y este es el único significado que el mito tiene, eso es lo único que simboliza: la conmoción ante la *epifanía*.

Representar tal experiencia adecuadamente es imposible, dado el carácter mediado del mito (de toda re-producción). Por eso, el principio del arte simbólico-simbolizante, es la lucha entre el contenido irrepresentable y la representación; sólo un cambio en el contenido, a saber su hacerse-representable, termina la lucha.

Al principio esa lucha aparece en sí, sin estar consciente al sujeto: el simbolismo inconsciente. Al final, la simbolización se hace consciente, se simboliza intencionalmente —lo que significa el final del símbolo. Al conscientemente separar los participantes en la lucha, se degrada la representación a mera comparación o imagen de lo inicialmente irrepresentable.

En el medio se encuentra el arte sublime. En lugar de una aplicación consciente, positiva del objeto como símbolo, se da una degradación negadora del mismo (debido a su inadecuación al contenido). Ya lo espiritual está separado de lo concreto, como lo significativo frente a lo inesencial, pero esta separación no llega a convertirse en un procedimiento intencional. Expresión concreta de esta actitud es la poesía hebrea: todo lo creado no es sino accidente inesencial de la superpotencia del “Señor”. Pero también el panteísmo del arte hindú y musulmán representan esa etapa (estando la primera representada por el arte persa y egipcio).

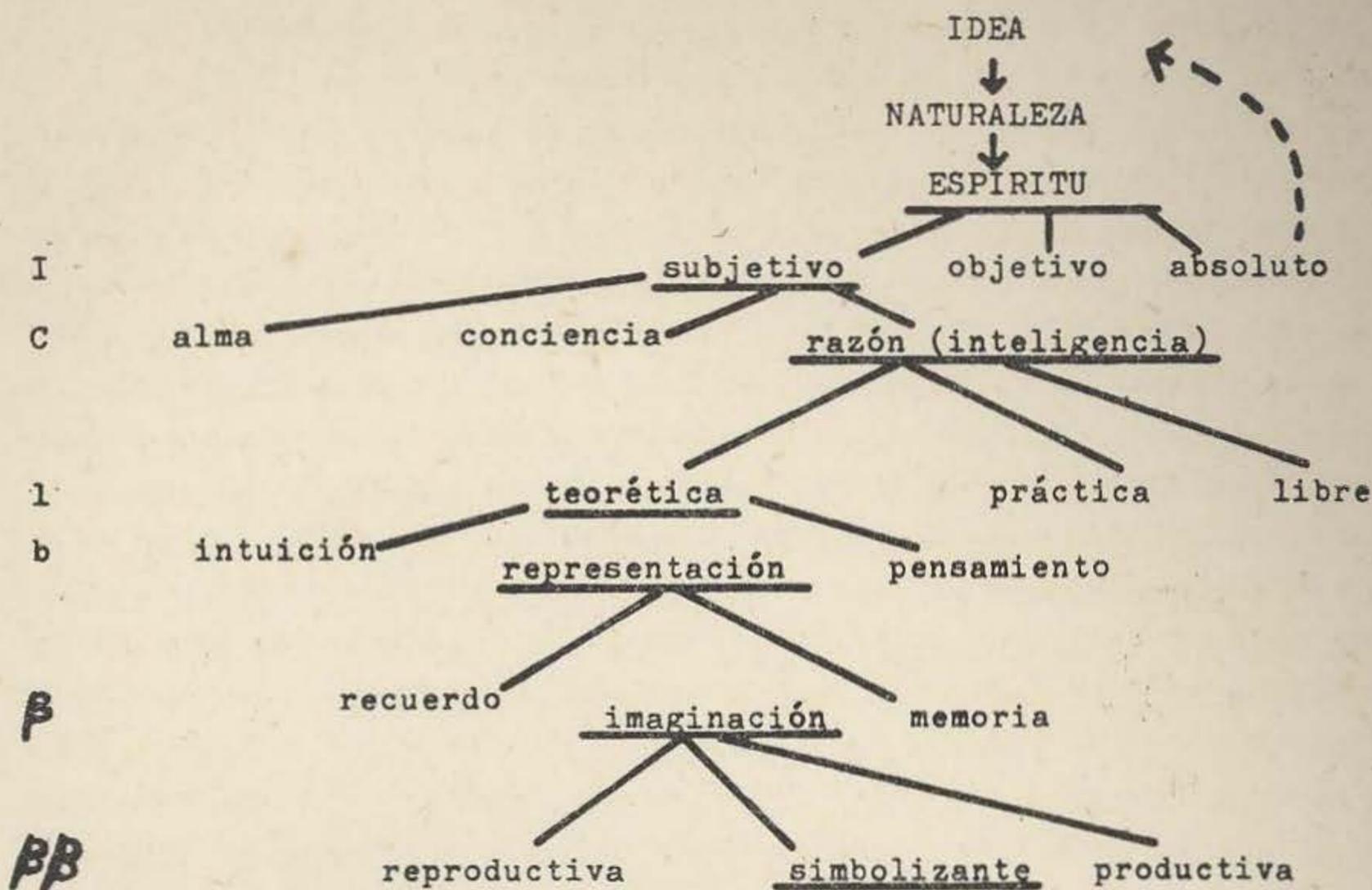
La etapa de la transición al arte clásico, a la personalidad libre, es formada por las diferentes clases de personificación (del contenido espiritual). Aquí Hegel analiza la parábola, la alegoría, la metáfora y el poema didáctico; gradualmente el contenido triunfa sobre la forma que lo representa y que baja a mero atributo.

La representación simbólica se levanta a sí misma; su “verdad” es la autopresentación del contenido. Por ello, el arte simbólico y la religión del origen expresada en él son para siempre algo pasado; sólo que lo pasado no es lo desaparecido: resucita, elevado, en el arte romántico donde se repite la discrepancia entre forma y contenido.

“El espíritu es la verdad de la naturaleza” —pero esta verdad se conquista gradualmente; los grados de la autoconstitución del espíritu son grados de una creciente negación de lo exterior que es levantado hacia la idealidad: las cosas son sacadas de su conjunto espacio-temporal y transpuestas en la interioridad, el espacio y tiem-

po propios del espíritu. Las etapas de la gradual idealización de lo exterior son: el espíritu subjetivo, el espíritu objetivo y el espíritu absoluto. La primera etapa nos concierne aquí: el espíritu, en el intento de reconocer el mundo exterior como *su* mundo, como mundo producido por él, se relaciona primero a sí mismo para distinguirse de lo otro; su subjetividad se le hace objetiva, se le hace realidad, la experimenta en una serie de acciones negadoras contra su ser-otro. El espíritu en su naturalidad es objeto de la antropología; el espíritu como conciencia, es decir como constitución del Yo, es objeto de la fenomenología del espíritu; el espíritu que se ocupa de sí mismo, aclarándose sus propias facultades de conocimiento, es objeto de la psicología. Aquí el espíritu se relaciona a sí mismo relacionándose a otro, es decir: en el objeto con el cual trata, en realidad se ocupa sólo de sí mismo, de sus propias determinaciones; el objeto le es solamente motivo o vehículo para conocerse a sí mismo, para hacerse, para sí, razón (*Vernunft*). En este hacerse-razón, se conduce, como inteligencia, teóricamente, como voluntad, prácticamente; en la síntesis de inteligencia y voluntad se hace libre. Como inteligencia teórica, el espíritu pasa por las etapas de intuición (*Anschauung*), representación (*Vorstellung*) y pensamiento (*Denken*). Finalmente, la inteligencia como representación es primero recuerdo (*Erinnerung*), después imaginación (*Einbildungskraft*) y al final memoria (*Gedächtnis*). La imaginación puede ser reproductiva (asociativa), simbolizante (poética) y productiva (creadora de signos). Dentro del reino del espíritu, la fuerza simbolizante de imaginación (*Symbolisierende Einbildungskraft*) queda localizada, entonces, como segundo momento de la imaginación que es, a su vez, segundo momento de la representación que es, a su vez, segundo momento de la inteligencia teórica que es, a su vez, primer momento de la razón que es, a su vez, tercer momento del espíritu subjetivo —y este es el primer momento del espíritu *qua* ser-otro de la naturaleza (o idea salida de sí).

Dentro del ambiente de la inteligencia teórica, la imaginación simbolizante ocupa el momento (inter)medio de las etapas de la imaginación; esta es la fase intermedia del proceso de representación; y esta, a su vez, ocupa también el lugar intermedio entre las posiciones de la inteligencia (teórica). (Ver esquema) ¿Qué nos dice tal constelación? El momento intermedio significa, dentro de cada ciclo tripartito, aquel momento en el cual la entidad respectiva es auténticamente lo que es, ya que la primera y tercera fase son transiciones. Ello equivale a decir que la imaginación simbolizante



es el centro de los centros (en la inteligencia), o es la inteligencia en su forma más auténtica. La forma más auténtica: ello significa la más negadora, porque es típico de la fase intermedia del proceso dialéctico que sea negación: este término equivale en Hegel al concepto del impulso creador del proceso, del motor del movimiento. Lo auténticamente creador en el hombre es de hecho su fuerza de imaginación, su fantasía que es constructiva por destrucción (de límites, horizontes reducidos). Como simbolizante, la fantasía rompe el hechizo de lo sensible, particular, finito, exterior hacia el infinito ("bueno" = en sí cerrado, terminado perfecto) de lo inteligible, universal, interior: es el momento (*kairós*) de la irrupción de lo absoluto en lo contingente.

Veamos como se confirma esa interpretación constelativa en el análisis detallado de los "momentos" de la inteligencia.¹⁰

La inteligencia comienza como simple afección determinada del sujeto por el objeto en cuya impresión no se distinguen todavía contenido y forma de lo sentido o intuitivo. Se da, sin embargo, en esa sumersión en el estar-fuera-de-sí, una primera dirección (intuitiva) del espíritu hacia sí mismo; se llama atención (*Aufmerksamkeit*), una especie de intención de interiorización que se mantiene en todas

¹⁰ Lo que sigue es interpretación parafraseante de los párrafos 445-460 del "Sistema del espíritu", Werke vol. 10., pp. 307-352.

las escalas del proceso del autoconocimiento del espíritu; ese estar atento, notar, darse cuenta, es resultado del asombro que mencionamos antes como principio del arte, de todo producir. Por más que se dedique la inteligencia intuitiva a la experimentación del objeto, siempre está oscuramente consciente de su sentir: se siente como sintiendo, a pesar de no separar aún contenido y forma del sentir. La intuición es la negación de la atención (puesta en lo exterior) porque representa un interiorizar de lo notado; a su vez, la atención era la negación de la mera impresión (o sumersión en la experiencia del objeto: de la sumersión que se olvida de sí misma se ha despertado a la atención que significa un distanciarse; pero ese distanciamiento es primero algo intuitivo, no advertido; sólo la intuición lo interioriza, lo hace "consciente". Ello hace comprensible que Hegel considere toda la actividad de la inteligencia, también la intuitiva, como recuerdo en sentido de interiorización (*Er-Innerung*); también acentúa que en el sentir está ya todo el contenido del espíritu, de manera que de hecho toda actividad siguiente no es otra cosa que un recordar, un hacer-explicito de lo implícito, el saber del pre-saber, el pre-juicio enjuiciado y justificado; (de manera análoga, el arte simbólico como pre-arte, es ya todo el arte, su simbolizar abre un horizonte infinito de obras que ninguna realización actual puede jamás alcanzar.)

La transición de la intuición (del sentir sentido) a la representación es, entonces, no tanto un progreso, sino un regreso (consciente) a lo ya tenido, al resultado anticipado. Lo ya tenido es presentado de nuevo, re-presentado, llenado de un sentido más universal, más abarcante (aquí se prefigura la simbolización como el eje de las actividades espirituales). La inteligencia representa la intuición previa explícitamente como suya, la interioriza conscientemente. La simplicidad del sentir previo es rota, se separa en objeto sentido y sujeto que siente, mejor: sintió (y que sabe que sintió y qué sintió). El objeto deja de ser algo externo: como sentido y representado *como* sentido, es interiorizado, conservado; la afección que ejerció en el sujeto, a pesar de haber pasado en el tiempo (exterior), no desaparece en la nada, sino es conservada en el interior de la inteligencia, situada en "su" tiempo interior. Es importante notar que aquí, en esta sustitución de tiempo exterior-objetivo por tiempo interior-subjetivo (y esto significa: objetivado *como* subjetivo), nace la consciencia del tiempo en general que, a su vez, funda la posibilidad de la conciencia histórica. La pregunta, sin embargo, es ésta:

¿qué significa ese tiempo “interior”, el tiempo propio de la inteligencia, de la universalidad espiritual? ¿Acaso la llamada eternidad? ¿Una eternidad que no obstante, queda temporal, compuesta de momentos (dialécticos, atemporales, kairológicos)? —Sea como sea, la conciencia del tiempo nace cuando la inteligencia sienta la intuición previa explícitamente como tenida, pasada y (por ello) conservable; esa conservación significa de nuevo un tener, un tener mediado, más duradero que el primero inmediato. En fin, es ahora cuando la inteligencia, al distanciarse del objeto, nota que ese primer tener no era realmente un tener; más bien el objeto me tuvo a mí. Pero ahora yo me sitúo frente a él (es decir frente a su “versión” conservada por el recuerdo) y ya con ese mero oponerme lo coloco en la posición que lo va a poner a mi disposición. Aquí comienza el dominio de la inteligencia sobre lo exterior, un dominio que se va a extender hasta el grado de concebir todo lo objetivo como producido por el sujeto, como en el fondo subjetivo, espiritual; el dominio práctico será solamente la ejecución de ese dominio teórico, anticipado. Eso es lo que Hegel llama “idealizar”: reducir lo exterior a su fundamento interior, negarle su autonomía pretendida. La inteligencia, al bajar más y más a su propio fundamento, realiza con ello el perecer de la objetividad,¹¹ o, al revés: la inteligencia, aparencialmente luchando con los objetos, lucha consigo misma, ya que ellos son suyos (destinados a ser interiorizados), y en ese luchar consigo mismo con-crece consigo misma, se fundamenta a sí misma.

En detalle, la actividad descrita consiste en la producción de una imagen; el recuerdo no es pasivo, mero retener, sino lo retenido es aquí realmente lo otra-vez-tenido, una segunda creación: la objetividad aparencialmente autónoma es convertida, por la reflexión del sujeto, en una imagen de sí misma. La re-presentación, dice Hegel, es la intuición hecha imagen. Se vuelve sobre lo visto (reflexión), mas lo visto ya no es lo que era, lo tenemos solamente como copia recordada, como intuición mediada. Lo antes visto por la vista exterior, es ahora mirado con los ojos interiores en forma de una imagen medio visual y conceptual. El efecto de esa producción de imágenes que re-presentan el objeto ausente/pasado es que sólo ahora el objeto comienza a durar, que sólo a partir de su perecer, ser-negado comienza a tener “su” tiempo (interior). De hecho, la inteligencia, contra todo parecer, alcanza el objeto tras

¹¹ En alemán, perecer y fundar, fundamentar son una y la misma expresión: *zugrunde gehen* = *zum Grunde gehen*.

el cual corre (siempre un paso atrás, nunca en experiencia inmediata), de hecho se da un acertar, un converger de dos movimientos: pero en el interior, de manera elevada. En fin, el objeto consigue, si no la *akmé* de su existencia exterior, el *kairós* interior precisamente donde deja de ser lo que era, en su propia "muerte", en su *peras* que es también su *telos* y su *agathon*. (Aquí se anuncia una posible respuesta a la pregunta de qué es aquel tiempo propio del espíritu: no extensión cuantitativa, sino intensidad cualitativa; concepto kairológico, no cronológico).

Siendo la muerte, como fuerza de la negatividad, la condición de la participación en el tiempo intensivo, interiorizado del espíritu, resulta ahora que cada nueva intuición será "levantada" bajo la representación formada; Hegel expresa este hecho diciendo que la intuición es "subsumida" bajo la imagen anteriormente producida; lo particular queda apropiado por lo universal. La posición central de la imaginación (producción de imágenes) a la que aludimos antes, se muestra aquí en los efectos que surte el temporalizar propio de la inteligencia: y ella se representa simbólicamente en ella, mejor dicho: ella representa su temporalizar como simbolizar, como subsunción de lo particular bajo un significado más amplio. En ese "simbolizar", ella no es todavía ella misma, usa la imagen como su representante, aunque parezca que la imagen es representante del objeto. Lo que falta todavía es la conciencia de la retención explícita de él.

La imagen bajo la cual se subsume la intuición actual es la representación de intuiciones previas; debido a la subsunción de una nueva intuición, la imagen se ve confirmada: habiendo sido, en el "pozo" de la inteligencia, la mera propiedad de ella, se convierte ahora en posesión. La posesión es la propiedad reconocida o confirmada *como* propiedad, propiedad extrañable, exteriorizable que hace prescindible el aparecer de una existencia exterior como condición de la interior. Originalmente, la intuición inmediata, al ser interiorizada, recordada, cae en la "noche" de la inteligencia donde no se distingue todavía lo intuido conservado frente a lo expresamente representado; cuando la inteligencia, saliendo de su abstracto estar-ensí, rompe la oscuridad que cubre el "tesoro" de sus imágenes, entonces el recuerdo (*Erinnerung*) se ha convertido en imaginación explícita (*Einbildungskraft*), claridad iluminante de la inteligencia que se está presente a sí misma en su fuerza negadora y creadora: disolviendo las condiciones exteriores de las intuiciones

conservadas, procede a producir, generar sus representaciones propias.

Sin ayuda de una intuición exterior, la inteligencia, como fuerza de imaginación, reproduce intencionalmente las imágenes que antes le salían involuntariamente y sólo por intervención de una percepción. Ella destina, determina ahora cuál de las imágenes se va a reproducir y cuál nueva se va a producir; como reproductiva y asociativa, la imaginación es mera actividad formal; se limita a hacer existir y relacionar (asociar) las imágenes que contiene; como productiva se llama “fantasía” y se subdivide en simbolizante, alegorizante y poetizante.¹²

La asociación es un juego con representaciones; al disolverse la relación natural de las imágenes —el espacio y tiempo conservados con ellas— se desconecta lo exterior de lo interior y lo interior, originalmente oscuridad uniforme, se ilumina como variedad de imágenes entre sí conectadas. La asociación realiza explícitamente la conexión objetivamente existente, pero sin selección, en un movimiento arbitrario a lo largo de las imágenes, en un juego de representación de imágenes (aún sensibles, concretas). Hegel se explica la asociación como un coincidir de imágenes semejantes, como consecuencia de una fuerza de atracción (y repulsión de lo semejante) en la inteligencia. Motivos de la asociación pueden ser el espacio o el tiempo (conexiones exteriores), expresiones temperamentales, meras palabras sueltas (que provocan un juego de palabras) o representaciones parentescas (base de los chistes).

Algo nuevo comienza con la fuerza simbolizante de la imaginación; la inteligencia identifica sus representaciones generales con una imagen particular, les da una existencia casi-exterior (de símbolo o signo). Esta inversión del proceso —ya que antes se trataba de interiorizar lo exterior— es la potencia propia de la fantasía.

¹² La exposición de Hegel es contradictoria en este punto: primero (pág. 337 *Op. cit.*) él separa la fase reproductiva de la asociativa como primera y segunda etapa, y entonces la simbolización aparece, junto a la significación, como tercera; más adelante, nombra la simbolización como segunda etapa, juntando la fase reproductiva con la asociativa como primera, y tomando la significación como tercera etapa separada de la simbolización (por ser más productiva que ésta); en la *Propedéutica*, la significación aparece no bajo “imaginación”, sino bajo “memoria”; lo indicado será interpretar la fase simbolizante como medio flotante entre la reproductiva/asociativa por un lado y la significante/poetizante por el otro. Además, Hegel junta las fases de símbolo, alegoría y poesía (signo) bajo el nombre de “fantasía” como centro de la inteligencia.

Ella forma el centro de la etapa "representación" y, a la vez de la subetapa "imaginación"; Hegel afirma que en la fantasía se consuma, culmina (*akmé* y *kairós*) la inteligencia, porque, en ella, el contenido interior se da existencia exterior, o, en otras palabras, en ella, en la fantasía, el espíritu comienza a existir como existencia explícita, existencia que se expresa (manifiesta hacia fuera) como disolución y creación simultánea de imágenes. En la fantasía, la inteligencia ha regresado a sí misma como a "la relación idéntica consigo misma como inmediata" (pág. 342). Había partido de sí misma en el intento de apropiarse de lo inmediato hallado en ella, para determinarlo como algo mediado, universal; ahora se propone determinar como ente existente lo que en ella ha llegado al autoconocimiento; quiere producir visiblemente, exteriorizándose, lo que antes estaba en la profundidad de sus abismos interiores. En fin, en la fantasía, la inteligencia se reconoce como subjetividad concreta, como razón (*Vernunft*).

Ahora bien, dentro de ese centro o medio intelectual, la imaginación simbolizante forma, a su vez el centro-motor. Es un tipo de producción relativamente libre, frente a la asociación dependiente de motivos y la significación (=producción de signos) absolutamente independiente. Hegel aclara que, a pesar de darse, en la simbolización, una confirmación de la representación universal subjetiva por la imagen particular objetiva, esa confirmación es, todavía, subjetiva, porque la inteligencia respeta, todavía, el contenido de las imágenes que usa para objetivar su representación. Recordemos ahora que Hegel dijo lo mismo cuando, al tratar del arte simbólico, exigía que el símbolo quede ambivalente, que quede la duda de si la imagen es de hecho aquello que representa o si es símbolo de algo; de manera que la imaginación, para así decirlo, no se decide, vacila, no fuerza la imagen a simbolizar algo que no tiene ninguna semejanza con ella (ello sucederá en el caso del signo). Tal actitud "flotante" entre dependencia absoluta y libertad absoluta (respecto de la producción de imágenes), es precisamente la ventaja de esa fase intermedia: mantiene los horizontes infinitamente abiertos, es razón de creaciones indeterminadas. Se evita la discrepancia dada en el signo entre el significado autónomo de la imagen y el significado igualmente autónomo de la representación; encontrándose en tal discrepancia, la inteligencia se ve forzada, sin poder volver atrás, a seguir su marcha predeterminada, necesaria. En la imaginación simbolizante, por el contrario,

aparece, para momentos “eternos”, la posibilidad de muchos caminos, una visión multidimensional, una libertad después imposible.

Que Hegel tiene en mente, durante ese análisis psicológico, los caracteres formativos, “arquitectónicos” del arte simbólico, se deja ver en el hecho de que él distingue entre el simbolizar auténticamente simbólico (de las artes plásticas) y el simbolizar del poeta; en la alegoría y los productos de la fantasía poética, el uso del material es más libre (pág. 343), la correspondencia entre particularidad y universalidad es menos obvia [en la alegoría, por ejemplo, se usa, en vez de una particularidad, un conjunto de ellas, para expresar lo subjetivo (universal)].

La confirmación del Yo como creador ocurre cuando concentra su atención en el hecho de que él es la relación de contenidos concretos (intuiciones) con otros tantos contenidos. Fijándose en ese hecho de ser-la-relación, el yo toca lo común de todas las representaciones, a saber su propia existencia como algo universal. Lo común de los contenidos del Yo es de hecho su carácter general, universal, no-inmediato. El nudo unificante de esa universalidad del contenido es el Yo que disuelve el contexto empírico del objeto y produce representaciones universales; en tal hacer se sabe como autoactivo, creador, como fuerza que se aumenta a sí misma (ya que, al producir representaciones, produce su propia naturaleza). La generalización de la imagen equivale a imaginación de lo general.

Hegel finaliza su discusión de la fuerza simbolizante de la imaginación con la afirmación que cierra el círculo de este trabajo: la fuerza productiva de la imaginación, como *reconstitución* de la totalidad perdida de la intuición, es el principio formal del arte. No se trata de una síntesis “química” de lo universal y particular, sino, más bien, la representación se hace el alma de la imagen, insistiendo en su poder sustancial frente a ésta que es reducida a algo accidental; pues sólo por darse tal relación del “amo-siervo”, la inteligencia, representada por la representación, puede ser *para sí*, expresamente expresada en la imagen, lo que desde siempre era, *en sí*: lo absoluto.

La fuerza simbolizante de la imaginación produce otra vez, de manera mediada, el mundo inmediato de los objetos. Este “segundo” mundo, la “versión” elevada del primero, es el mundo de las obras de arte. Es un mundo más real y más verdadero que el llamado mundo real-esa afirmación de la introducción se confirma ahora. Su “más” en verdad y realidad consiste en el haber pasado por la negación, la “muerte” de lo inmediato, del “éste”, aquí y ahora.

La elevación equivale a una idealización. La idealización puede llevar a localizar lo idealizado, elevado en un supuesto "pasado" sagrado, eso vimos. Ahora resulta que el único pasado venerable es el "pasado" *de* la representación: —el mundo inmediato de la intuición, impresión, sensación, y no la representación *como* pasado. Proyectar la representación simbólica a un "pasado" trascendental puede ser un procedimiento legítimo de ilustración solamente cuando el sujeto que proyecta no se olvida de su hacer, tomando el pasado trascendental por real. La mistificación de la realidad elevada del arte (del mito), es un peligro implícito en el deseo legítimo del hombre que lucha por superar la presión de la realidad inmediata. Representar lo desconocido [sentido como poderoso] en el símbolo de un padre es muy útil para poder arreglárselas con ese poder misterioso; pero de ahí a sentar la existencia de tal padre como real y pedir obediencia en su nombre —esto es un procedimiento ilícito que no se justifica por la frecuencia con que ocurre. O como ya se dijo: la llamada visión mítica del tiempo es una invención moderna que como construcción metódica tiene su valor, pero que, como *reconstrucción* nostálgica de un paraíso perdido, es una simple falsificación de los hechos.