

La Pasión Según Hegel. Una Nota Sobre La Representación Cristiana.

Sergio Rojas*

Universidad de Chile – Universidad Arcis

Resumen

En las *Lecciones sobre la Estética* Hegel desarrolla la idea de que el contenido del arte en la historia de la cultura ha sido lo divino. El arte ha tenido como tarea, producir la representación de lo absoluto. Desde esta perspectiva, un problema fundamental surge en la historia de la representación con la idea de la encarnación de Dios en el cristianismo. Lo absoluto ingresa en la existencia finita. Ahora el problema estético consistirá en que el arte debe representar la idealidad del cuerpo sensible de Dios.

Palabras claves: contenido; lo divino; representación; encarnación; lo absoluto

Abstract

In the *Lessons on the Aesthetic* Hegel develops the idea that the content of the art in the history of the culture has been the divine thing. The art has had like task, to produce the representation of the absolute thing. From this perspective, a fundamental problem arises in the history of the representation with the idea of the incarnation of God in the Christianity. The absolute thing enters in the finite existence. Now the aesthetic problem will consist in that the art must represent the ideality of the sensible body of God.

Key words: content; divine; representation; incarnation; the absolute

En las *Lecciones sobre la Estética*, Hegel desarrolla suficientemente la idea de que el horizonte en el cual se desarrolla el arte occidental es el cristianismo¹. En lo que sigue se expone el problema del sentido de la representación artística respecto de la pasión de Cristo, circunscribiendo

* Director de la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis; Director del Área de Estética del Departamento de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El texto que aquí se presenta forma parte de una investigación mucho mayor en torno al sentido de una historia de la subjetividad moderna. sergiorojas_s21@yahoo.com.ar

¹ La edición de las *Lecciones sobre la Estética* [*Vorlesungen über die Ästhetik*] de Hegel que citamos en este artículo corresponde a la editorial Akal [traducción de Alfredo Brotóns Muñoz], Madrid, 1989. Como se sabe, Hegel muere en 1831, y al año siguiente sus discípulos inician la publicación de sus lecciones, entre las que se encuentran las que dieron origen a esta obra.

nuestras consideraciones a las *Lecciones sobre la Estética*². En efecto, el arte conforme a la idea de la autonomía (la que llegará a su máxima expresión ideológica con las poéticas de la subjetividad romántica), implica históricamente la autonomía de la *representación* misma. La representación es el ámbito en el que la subjetividad moderna ensaya su soberanía hermenéutica sobre la realidad, y podría decirse que, en general, la modernidad estética es precisamente la valoración del proceso subjetivo (categorial) de “edición” del mundo. La realidad misma deviene recurso para que la subjetividad moderna desarrolle su propia capacidad de interpretar el mundo; en ese sentido la realidad deviene “texto” (poético, visual, etc.). La conocida tesis de Hegel respecto del “fin del arte” se refiere al momento en que el arte deja de cumplir una función esencial en la cultura, en la articulación entre la dimensión sensible e ideal del mundo, y pasa a constituirse en una esfera autónoma de producción estética. Lo que Hegel está tematizando respecto del romanticismo no es sólo el hecho de que la subjetividad misma se transformó en el campo absoluto del arte (pues en cierto sentido podría decirse que siempre lo fue, en la medida en que de lo que se trataba la relación con lo divino era de la relación de la conciencia consigo misma), sino el que esa subjetividad es la conciencia *individual*. El individuo es el “fin del arte”, que en el romanticismo se vive como intensificación de una conciencia extraviada (negatividad no determinada). Es en este momento que el asunto del arte comienza a ser el arte mismo. Ante una individualidad cuyo poder consiste en el ejercicio de la ironía (que lo sostiene siempre al borde del escepticismo), emergen en la obra los recursos representacionales, desplazando progresivamente el valor ideológico del contenido temático.

Ahora bien, en la medida en que, según Hegel, el contenido del arte había sido lo divino³, el desarrollo histórico de la autonomía del arte exige preguntarse por el momento en que acontece aquella autonomía de la representación al interior del ámbito de la religión, cuando la verdad de

2 No nos referiremos, pues, en este artículo a otros lugares en la obra de Hegel que, para un tratamiento mucho más extenso de la cuestión planteada resultan fundamentales, como por ejemplo la exposición de la religión revelada en la *Fenomenología del Espíritu* o de la relación de la religión con el arte en su monumental *Filosofía de la Religión* [*Vorlesungen über die Philosophie der Religion*], editada también póstumamente por los discípulos de Hegel.

3 Si el arte fuese considerado como mera apariencia, ilusión, entonces se disuelve en la realidad con respecto a la cual sería sólo una re-presentación. En este sentido no tendría el arte una necesidad en sí mismo y sólo serviría al deleite y la entretención. Sin embargo, afirma Hegel, el arte ha sido en la historia de los pueblos depositario de los contenidos más ricos, en la medida en que se trata de un modo de hacer consciente y de expresar *lo divino*. Es decir, la obra de arte es aquí, en cierto modo, apariencia de lo que no aparece, representación de lo que no se presenta, la mediación sensible es por lo tanto la única manera de relacionarse con lo divino. Siendo la obra de arte algo sensible (constitutivo de un objeto para los sentidos), ha sido en el pasado fundamentalmente una *relación con lo suprasensible*.

la representación no se mide por su correspondencia material, objetiva, con lo allí representado. Ese momento es el cristianismo.

“La religión cristiana misma –escribe Hegel- contiene ciertamente en sí el momento del arte, pero en el curso de su despliegue en la época de la Ilustración alcanza también un punto en que el pensamiento, el entendimiento han suprimido el elemento que el arte ha perentoriamente menester, la figura humana efectivamente real, y la epifanía de dios. (...) puesto que el entendimiento hizo de Dios una mera cosa del pensamiento, dejó de creer en la manifestación de su espíritu en la realidad efectiva concreta y expulsó al dios del pensamiento de todo ser-ahí efectivamente real, esa especie de Ilustración religiosa llegó necesariamente a representaciones y exigencias [*Vorstellungen und Forderungen*] que son incompatibles con el arte.” (372)

De esta manera Hegel señala la radical diferencia en el tratamiento de la representación de Dios en el cristianismo con respecto a la antigüedad clásica. Pareciera ser que en la Ilustración resulta imposible algún tipo de relación representacional con Dios, y si bien ello se debe al intelectualismo propio de la Ilustración, lo cierto es que consiste a la vez en la radicalización de algo que ya era posible desde un comienzo. Es decir, ocurre como si en el cristianismo hubiese existido desde siempre una desvinculación, o al menos una distancia irreducible, originaria, entre la representación y lo divino que le confiere contenido a aquella. Resulta clarificador al respecto considerar la diferencia entre la representación cristiana y la representación clásica de lo divino. Lo medular en este punto consiste en que los dioses clásicos nacen, por decirlo de alguna manera, con la producción de su representación, pues sólo a partir de ésta es posible aprehender su realidad. Se trata, por cierto, de una representación “sin autor”, en cuanto que corresponde al imaginario de una época. Por lo mismo, el trabajo productivo de la imaginación no es explícito, no emerge como actividad humana autoconciente. Citamos a continuación en extenso el pasaje en el que Hegel expone aquella diferencia.

“Este nuevo contenido [el Dios cristiano con respecto a los dioses clásicos] –escribe Hegel- no se hace valer como algo revelado por el arte, sino que es para sí revelado sin éste, y entra en el saber subjetivo sobre el prosaico terreno de la refutación mediante argumentos, y luego en el ánimo y sus sentimientos religiosos primordialmente mediante milagros, martirios, etc., con conciencia de la oposición de todas las finitudes frente a lo absoluto, que ingresa en la historia efectivamente real como curso

de acontecimientos hacia un presente no sólo representado, sino fáctico. Lo divino, Dios mismo se ha hecho carne, ha nacido, vivido, sufrido, muerto y resucitado. *Este es un contenido no inventado por el arte, sino que estaba dado fuera de éste y que por tanto no ha extraído de sí, sino que es previo a la configuración [Gestaltung].* Aquellas primeras transición y lucha entre dioses hallaban por el contrario su origen en la intuición artística [*Kunstanschauung*] y en la fantasía misma, la cual extraía sus doctrinas y figuras de lo interno y daba al atónito hombre sus nuevos dioses. Pero por eso también los dioses clásicos no han alcanzado su evidencia más que por la representación y son ahí sólo en piedra y bronce o en la intuición, pero no en carne y sangre ni en espíritu efectivamente real. Al antropomorfismo de los dioses griegos le falta por tanto el ser-ahí humano efectivamente real, tanto el corpóreo como el espiritual. Esta realidad efectiva [*Wirklichkeit*] en la carne y el espíritu sólo la introduce el cristianismo como ser-ahí, vida y obra de Cristo. Ahora bien, por eso esta corporeidad, la carne [*Fleisch*], por más que lo meramente natural y sensible sea sabido como lo negativo, es venerada y lo antropomórfico santificado; así como originariamente el hombre era a imagen de Dios, Dios es a imagen del hombre, y quien ve al hijo ve al padre, quien ama al hijo ama también al padre; el dios ha de conocerse / en ser-ahí real. Ahora bien, *este nuevo contenido no es por tanto llevado a la conciencia por las concepciones del arte, sino dado a éste desde afuera como un suceso efectivamente real, como historia del dios hecho carne.* Esta transición no podía por consiguiente partir del arte: la oposición entre lo antiguo y lo nuevo habría sido demasiado dispar. Según el contenido y según la forma, el dios de la religión revelada es el dios de veras efectivamente real, para el cual sus adversarios serían, precisamente por ello, meros entes de representación que no pueden enfrentársele en el mismo terreno. Tanto los antiguos como los nuevos dioses del arte clásico, por el contrario, pertenecen para sí al campo de la representación, sólo tienen la realidad efectiva de ser aprehendidos y representados por el espíritu finito como potencias de la naturaleza y del espíritu, y su contraposición y su lucha son tomadas en serio. Pero si la transición de los dioses griegos al dios del cristianismo debiera ser hecha por el arte, la representación de una lucha entre dioses carecería inmediatamente de verdadera seriedad" (371-372, los subrayados son nuestros).

El antropomorfismo de los dioses griegos no es algo real, concreto, sino que es el recurso en virtud del cual es posible representárselos, y es en este sentido que tales dioses han sido revelados por el arte. Dicho de otra manera, la existencia que la representación les reconoce o confiere no es sino el cuerpo que la imaginación misma ha necesitado darles para que fueran dados a la intuición. Son, pues, fruto de la fantasía, su existencia corporal antropomórfica nace de lo interno en el hombre, precisamente porque fuera de la representación carecen

de toda existencia concreta. Con respecto a esta realidad de lo divino en el mundo clásico, la *encarnación* de Dios en el cristianismo resulta ser entonces un hecho decisivo para comprender el nuevo estatuto de la representación en el arte occidental. No se trata simplemente, con respecto al tema que nos ocupa aquí, de un cambio en la concepción intelectual de aquello divino que habrá de ser representado, sino en su naturaleza misma y, por ende, en el tipo de relación posible entre la representación y su asunto.

La *encarnación* de Dios determina que lo que la representación cristiana ha de referir ahora sea algo concreto, algo que preexiste al trabajo del arte. En cierto modo (impropio por cierto), podría decirse que en el arte clásico el antropomorfismo de los dioses griegos se debe a una especie de "encarnación" de éstos que el artista logra en la representación. Cabe decir en este sentido que la religión griega es artística, en el sentido de que todo un pueblo debe su religión a una fantasía productiva, que su religión es ella misma una obra de arte. Intentar imaginar aquellos dioses era precisamente hacerlos existir, porque desde el punto de vista de una cultura viva no hay distancia real, externa, entre existencia y representación. Esto da lugar a la paradoja de que tales dioses se "realizan" en la representación. Por esto es que la representación clásica de los dioses es perfecta, ideal, por eso puede corresponder absolutamente a la existencia y, más todavía, elevar la materia que sirve a su representación (el cuerpo humano especialmente) hacia una perfección que se mide por su *belleza*. En cambio en el cristianismo la *encarnación* misma no es obra del artista, no sirve a los propósitos de la representación, sino que ha acontecido realmente, la vida de Dios es un hecho en la existencia concreta, histórica, de los hombres.⁴ Esto es precisamente lo que afecta a la representación de una cierta imposibilidad, a saber, no se trata simplemente de que la existencia divina sea anterior a la representación de la misma (cosa que también podría valer para la religión griega), sino que la *encarnación* ya ha ocurrido, es decir, Dios ya se ha "representado", se ha dado desde sí mismo un cuerpo sensible. Pero ese cuerpo es real y concreto, por lo tanto en sentido estricto no se ha representado, sino más bien *presentado* en

4 Esto no significa, como lo veremos más adelante, que el cristianismo se desentienda del problema de la representación artística, sino que, por el contrario, el *misterio* de la *encarnación* determina un tipo de relación con la representación [cruzada en cierto sentido por una "negatividad"] que es esencial a la religión cristiana misma. "En el arte clásico, el espíritu dominaba la apariencia empírica y la penetraba por completo, porque era en ésta donde debía recibir su completa realidad. Pero ahora lo interno es indiferente al modo de configuración del mundo inmediato, pues la inmediatez es indigna de la beatitud [*Seligkeit*: bienaventuranza] del alma en sí. (...) lo externo es el ser ahí insatisfactorio y debe remitir a lo interno, al ánimo y al sentimiento, como al elemento esencial" (388). En este sentido, el arte es un momento esencial del cristianismo.

carne y huesos; no se trata de un antropomorfismo, como de un dios que en la representación ha tomado o se le ha conferido forma humana, sino que se ha hecho hombre desde sí. El “referente” del arte cristiano es esa presencia de Dios en la historia, pero es también la *trascendencia* de Dios con respecto a la materia que le confiere un ser-ahí entre los hombres. Esto será asunto propiamente tal del romanticismo (por eso es que Hegel se refiere al romanticismo como “arte cristiano”), que hará de la materia un recurso para la trascendencia de la naturaleza en la subjetividad:

“Así, puesto que la manifestación de Dios es el sujeto efectivamente real, el arte tiene ahora el superior derecho de utilizar la figura humana y el modo de la exterioridad en general como expresión de lo absoluto, aunque la nueva tarea del arte sólo puede consistir en llevar a intuición en esta figura, no el abismamiento [*Versenkung*: hundimiento] de lo interno en la corporeidad externa, sino, a la inversa, el repliegue de lo interno a sí, la conciencia espiritual de Dios en el sujeto” (383).

Podría decirse que el romanticismo no sólo es cristiano, sino que a la vez opera una lectura del cristianismo, precisamente la que enfatiza la *negatividad* de la trascendencia, que resulta a la vez de una forma de intelectualización del cristianismo que condiciona el sentido de la representación en el arte occidental: la representación da que pensar.⁵

Lo decisivo en el arte cristiano-romántico es la remisión misma. En cierto sentido el modo externo de la manifestación divina aparece como “acontecimiento prosaico”, sin embargo se trata de una divinidad cuya *presencia* entre los hombres se caracteriza por estar siempre más allá de lo sensible, y en esto consiste precisamente su relación esencial con lo sensible. Así, la trascendencia del Dios cristiano tiene –en la existencia finita de los hombres– el sentido de la salvación. Se trata, pues, de una presencia que por definición se sustrae a la representación. En esto el arte romántico está en correspondencia con la *distancia* cristiana con respecto a la materialidad de la existencia como vía *hacia* la reconciliación con la divinidad, lo cual tiene el sentido de la interioridad de la subjetividad.⁶ El misterio de la encarnación es, como se puede ver aquí, la clave de acceso al problema de la obra en el arte occidental en su doble dimensión

5 Hegel es explícito en esto: “[Para el arte romántico *en cuanto arte*] el contenido está ya dado para sí, fuera del ámbito artístico, en la representación y el sentimiento. En cuanto la conciencia universal de la verdad, la *religión* constituye aquí, en un grado enteramente diverso, el *presupuesto* esencial del arte, y también por el lado del modo externo de manifestación se presenta a la conciencia efectivamente real en realidad sensible como acontecimiento prosaico [*prosaische*]” (387).

6 “Según la concepción verdaderamente cristiana, la renuncia es por el contrario sólo el momento de la mediación, el punto de tránsito en que lo meramente natural, sensible y finito en general abandona su inadecuación para permitirle al espíritu llegar a la superior libertad y reconciliación consigo mismo, una libertad y una dicha que los griegos no conocieron” (373).

(objetual e ideológica), por cuanto el cuerpo es la mediación que ha de ser afectado de *negatividad*, por lo que nos encontramos ante la paradoja de algo –la materia– que en su aparente inesencialidad resulta, como tal, esencial a la reconciliación con la divinidad (que en el romanticismo es la mayor intensificación de la subjetividad). Porque, desde la encarnación, lo divino suprasensible es aquello que *permanece como infinito en la finitud*, por lo que la remisión a lo divino consiste en llevar lo sensible a idealidad, a subjetividad espiritual. Esto nos presenta al *sacrificio* como una escena y un momento que está en el centro del cristianismo y, habremos de ver en qué medida, del arte occidental.

“El dolor infinito de este sacrificio [*Aufopferung*] de la subjetividad más propia [el dolor como momento esencial a la reconciliación espiritual], la pasión y muerte, más o menos excluidas de la representación del arte clásico o que más bien aparecerían únicamente como sufrimiento natural, sólo en lo romántico adquieren su necesidad propiamente dicha” (385). Insistamos en que, más allá de la concepción religiosa cristiana de lo que en cristología se ha denominado “la tercera alianza” (que Dios establece con los hombres), nos interesa especialmente el tema de la *representación del sacrificio*, en cuanto que –es nuestra hipótesis aquí– se trata con el sacrificio cristiano ejemplar (el de Cristo en la cruz) de un acontecimiento que guarda una relación esencial con su representación. En efecto, el hecho de que el dolor adquiera necesidad propiamente tal sólo con el romanticismo, implica su necesidad en la representación, su necesidad como representación. Porque aquí la materia se presenta como trascendida más allá de lo contingente, porque con el cristianismo –y esto es precisamente lo que el romanticismo viene a mostrar– se ha establecido la comunidad entre lo empírico y lo absoluto, lo divino.⁷ Esta comunidad no consiste sin embargo en la continuidad mítica entre lo empírico y lo divino, sino, como ya se ha señalado, en un acontecimiento, el de la encarnación de Dios en la tierra. Se trata de un acontecimiento único y, en este sentido, podría decirse que es también *imposible*. Esta imposibilidad es precisamente lo que se constata en el trabajo de su representación, porque la dificultad relacionada con lo infinito que ingresando en la finitud no deja de ser infinito, no tiene que ver solamente con el hecho de que en la encarnación lo absoluto tiene un cuerpo, sino que se *singulariza*.

7 “{ } las figuras de los dioses eternos, aunque son humanas, no pertenecen sin embargo a lo mortal, pues estos dioses mismos no han sufrido la tara [*Gebrechen*] del ser-ahí finito, sino que están inmediatamente elevados por encima de éste. La comunidad con lo empírico y relativo está rota. { } [Por el contrario, en lo absoluto del arte romántico] esto externo debe entrar en la figura de la cotidianidad, de lo empíricamente humano, pues aquí Dios mismo desciende al ser-ahí finito, temporal, para mediar y conciliar la oposición absoluta que el concepto de lo absoluto implica” (392)

Se singulariza en un cuerpo pero también en un acontecimiento. Dicho de otra manera, en tanto se trata de un acontecimiento empírico ha de ser posible representarlo, pero en tanto se trata de un acontecimiento que es imposible desde el punto de vista de las leyes de la naturaleza, no es posible representarlo como un hecho que ha tenido lugar *en este mundo*. Debe, pues, representarse su carácter sobre-natural. En cierto modo podría decirse que el problema de la representación de la vida de Dios como hombre repite el misterio de la encarnación.⁸ De aquí que la representación –y en eso el arte– resulte esencial al cristianismo, porque Dios al haberse hecho hombre ha ingresado en una vida de acontecimientos que lo conducen a la muerte: Dios se ha encarnado *para morir*.

“El punto crucial propiamente dicho de esta vida de Dios es la pérdida de su existencia singular como hombre, la Pasión, el sufrimiento en la cruz, el calvario del espíritu, el suplicio de la muerte. Ahora bien, en la medida en que aquí el contenido mismo implica que la apariencia exterior, corpórea, el ser-ahí inmediato como individuo, se muestre en el dolor de su negatividad como lo negativo, con lo cual el espíritu alcanza su verdad y su cielo mediante el sacrificio de lo sensible y de la singularidad subjetiva, esta esfera de la representación se separa sumamente del ideal plástico clásico. Pues, por una parte, el cuerpo terrenal y la fragilidad de la naturaleza humana en general son elevados y honrados ciertamente por el hecho de que es Dios mismo quien en ellos aparece, pero, por otra parte, es precisamente esto humano y corpóreo lo que es puesto como negativo y accede a manifestación en su dolor, mientras que en el ideal clásico no pierde la imperturbada armonía con lo espiritual y sustancial” (396).

Dios sufre, ha ingresado en la patética de la existencia humana, y así ha ingresado en una dimensión que es en principio representable. A diferencia de lo que ocurre en el arte clásico, aquí es lo empírico mismo lo que opera como patrón de la representación: Dios ha sido *afectado*. Pero el sentido de este sufrimiento es la redención de los hombres (de la humanidad en su universalidad), y por lo tanto *al encarnarse Dios se ha hecho representación*. A esto nos referíamos más arriba cuando sugeríamos una relación esencial entre el suplicio de Dios y

8 “Pero, por otra parte, el contenido religioso contiene al mismo tiempo en sí mismo el momento por el que no sólo se hace accesible al arte, sino que, en cierto respecto, también precisa de éste. En la representación religiosa del arte romántico [...], el contenido mismo comporta el impulso del antropomorfismo al extremo, pues precisamente este contenido tiene como su centro la fusión de lo absoluto y divino con la subjetividad humana vista como efectivamente real y por tanto que también aparece exterior, corpóreamente, y debe representar lo divino en esta singularidad ligada a la precariedad de la naturaleza y al modo finito de manifestación. A este respecto, a la consciencia que intuye el arte le proporciona para la apariencia de Dios la presencia específica de una figura singular efectivamente real, una imagen concreta también de los rasgos externos de los acontecimientos del nacimiento de Cristo, su vida y su pasión, muerte, resurrección y ascensión a la diestra de Dios, de modo en suma que únicamente en el arte se repite la efímera apariencia efectivamente real de Dios con una perennidad siempre renovada”, *Ibid.*, pp. 394-395 (el segundo subrayado es nuestro).

su representación: *Cristo en la cruz es Cristo en la representación*. Esto constituye un problema medular para una teoría de la representación cristiana; a saber, que si bien la “buena nueva” que trae el cristianismo a los hombres es la resurrección a la vida eterna, el signo es el Dios supliciado y moribundo.

La importancia de la *negatividad* en todo este proceso es fundamental, pues la materia no resulta idealizada en su representación, como sí ocurre en el arte clásico, y la prueba de ello es que Dios muere singularmente, torturado.

“Esto negativo del dolor [con la finalidad de que el espíritu se transfigure mediante la superación de la finitud] deviene en el martirio fin para sí mismo, y la magnitud de la transfiguración se mide por la atrocidad de lo que el hombre ha padecido y lo terrible de aquello a que se ha sometido. Ahora bien, lo primero que en lo interno todavía no relleno puede ponerse negativamente en el sujeto para su desmundanización [*Entweltlichung*] y santificación es su ser-ahí *natural*, su vida, la satisfacción de sus necesidades primarias, necesarias para la existencia” (401).

Que lo negativo del dolor en el martirio sea “fin en sí mismo” significa que en ello Dios ha hecho la experiencia de la finitud, que ha nacido para poder morir y que el dolor no es una contingencia entre otras, sino el signo más claro de la existencia sensible. Entonces, la superación de la finitud no consiste en suspender el trato con ella, en negarse a la sensibilidad volviendo la espalda al mundo,⁹ sino, por el contrario, en experimentarla hasta sus últimas consecuencias. Pero este dolor implica la conciencia de que es un fin en sí mismo, porque no es el dolor en su simple materialidad contingente lo que salva (desde la perspectiva cristiana esto sería una forma de paganismo), sino la conciencia en el martirio. Esto es algo que los fieles han de *saber*: que Dios se ha hecho hombre por amor. Pero esto es precisamente algo que no se puede ver en la representación. He aquí el problema. El dolor mismo que nace del sufrimiento del mártir, en cuanto que implica la conciencia del que, viéndolo venir, *espera* el dolor, no puede ser tal que aniquile esa conciencia, la que es en último término la fe misma. Es decir, la representación del dolor tiene restricciones visuales,¹⁰ pues su sentido (esto es, la conversión) resulta imposibilitado si la representación

9 “[...] cuando la fuerza de un ánimo tal [la solitaria negación de lo mundano] se mantiene en sí firme frente a la mundaneidad sólo tratada como negativa y se desvincula violentamente de todos los lazos humanos por muy sólidos que fueran originariamente, esto es una brutalidad del espíritu y una bárbara violencia de la abstracción que deben repelelmos” (402-403).

10 “[...] en la medida en que en tales situaciones la conversión de lo interno sólo puede representarse horriblemente o maltratando lo externo, el sentido de la belleza es por ello fácilmente herido, y son por consiguiente los temas de esta esfera un material muy peligroso para el arte. Pues, por una parte, los

ofrece un cuerpo cuyo sufrimiento ha aniquilado la interioridad como el suprasensible lugar de las convicciones. Hegel precisa que no se trata simplemente de una conciencia o interioridad que resiste el dolor o al que éste le es indiferente, sino de *una interioridad elaborada por el dolor*, pero nos parece que lo fundamental con respecto a la representación es tanto la interioridad como el dolor:

“Por tanto la representación de este proceso negativo precisa todavía de otro momento que descolle por encima de este tormento del cuerpo y del alma, y apunte a la reconciliación afirmativa. (...) esta intimidad de la fe y del amor en su belleza espiritual no es tampoco una salud espiritual de que esté saludablemente penetrado el cuerpo; sino que *es una interioridad elaborada por el dolor y que accede a la representación en el sufrimiento*, e incluso en la transfiguración sigue conteniendo el momento del dolor como lo esencial propiamente dicho. (...) [La principal tarea del arte, especialmente de la pintura] consiste entonces en expresar la bienaventuranza de los mártires, frente a las repugnantes dilaceraciones de la carne, simplemente en los rasgos del rostro, de la mirada, etc., como resignación, victoria sobre el dolor, satisfacción en el logro y la vivificación del espíritu divino en lo interno del sujeto.” (402, el subrayado es nuestro).

Entonces, en sentido estricto, el asunto de la representación es *la interioridad*, en esto consiste propiamente la tarea del artista.¹¹ Sólo que la interioridad cristiana de la redención se constituye por el dolor, por lo que es necesario representar el cuerpo supliciado, sin embargo de lo que se trata, como ya lo hemos señalado, es de la escena de la interioridad que se constituye al hacer la experiencia de la negatividad. La interioridad cristiana requiere de *la escena* porque es una interioridad que surge de la agonística. En este sentido es posible pensar que *la representación*, abocándose en principio a lo aparente de la exterioridad corporal, tiene con la interioridad una relación esencial, en la medida en que la interioridad tiene una relación esencial con el dolor como instancia de su constitución. Es lo esencial del dolor en el cristianismo lo que determina el momento también esencial del arte en el cristianismo.

La importancia del arte en el imaginario cristiano queda desde un principio señalada porque la encarnación de Dios es un acontecimiento

individuos deben, en cuanto individuos singulares efectivamente reales, estar marcados con la impronta de la existencia temporal en un grado todavía enteramente diferente al que exigíamos en la Pasión de Cristo, y ser presentados con las taras de la finitud y la naturalidad; por otra parte, los tormentos y las atrocidades inauditas, los desencajamientos y dislocaciones de los miembros, los martirios corporales, los dispositivos de los verdugos, la decapitación, el emparrillamiento, la cremación, el aceite hirviendo, la rueda, etc., son exterioridades en sí mismas feas, odiosas, repulsivas, cuya distancia de la belleza es demasiado grande como para que pudieran ser elegidas como tema de un arte sano” (401).

11 “[Representando situaciones de la historia de Cristo surge] para el arte figurativo particularmente, una dificultad fundamental. Pues en parte es lo espiritual como tal lo que en su interioridad debe acceder a representación, en parte es el espíritu absoluto el que en su infinitud y universalidad [es] puesto afirmativamente en unidad con la subjetividad y, elevado por encima del ser-ahí inmediato, en lo corpóreo y lo externo debería sin embargo llevar a la intuición y al sentimiento toda la expresión de su infinitud e interioridad” (397).

real en la historia, a la vez que un *acontecimiento irrepresentable* (dada la *relación* entre lo natural y lo sobrenatural que allí se da). Es decir, la representación en el arte implica necesariamente un grado de “ficción”, y el cristianismo requiere de ese trabajo de ficcionalidad que no se refiere a los acontecimientos, sino a su *presentación*. Lo que se juega en esto es precisamente –como se dijo a propósito de la representación de los suplicios de los mártires- la representación de una conciencia interior, entonces la representación debe “limpiar” la materialidad de su asunto lo suficiente para que quede sólo aquella que ingresa en la escena como negatividad y no como relación positiva con el cuerpo. Por ejemplo, si se trata de representar procesos de arrepentimiento y conversión internos, es necesario limpiar todo lo repulsivo de la materia criminal que se da en los *pormenores*.¹² Esta dimensión de los pormenores corresponde a la materialidad que no puede ser remitida a sentido espiritual. Privilegio del dolor sobre el placer en la representación cristiana.

Hegel también es explícito en señalar que la representación del dolor, y en general de las fatalidades que afectan a la existencia humana, no tiene sentido de suyo si no es en relación a alguna necesidad que hace trascender la escena o la historia *más allá de la contingencia* que es propia de la existencia considerada en su materialidad.

“Pero esta pesadumbre que nos invade [luego del desenlace final de *Romeo y Julieta*] es una reconciliación sólo dolorosa, una *desventurada dicha* [*unglückselige Seligkeit*] en la desventura. Ahora bien, así como los poetas nos presentan la mera ruina de los individuos, igualmente pueden también darle a la misma contingencia de los enredos un giro tal que, por poco que las demás coyunturas parezcan prestarse a ello, de aquéllos se derive un desenlace feliz de las relaciones y de los caracteres que nos han interesado. El favor de tal destino tiene al menos el mismo derecho que el desfavor, y si no se trata de nada más que de esta diferencia, debo admitir que por mi parte prefiero un desenlace feliz. ¿Y por qué no? Preferir la mera desgracia, sólo porque es desgracia, a una solución feliz, para ello no hay otro fundamento que una cierta refinada sensibilidad que se nutre del dolor y del sufrimiento, y que encuentra más interesante esto que situaciones exentas de dolor, a las que considera como cotidianas” (880).

Consideremos por un momento la hipótesis de que en la historia de occidente –desde la perspectiva de una historia de la individualidad- el drama que acontece sobre un escenario haya sido siempre un *sacrificio*, y que tal vez no ha existido otro espectáculo más intenso a ofrecer que

12 “Pero si [el arte de la pintura] representa cabalmente todo el proceso que implican semejantes historias de conversión, aquí puede a su vez también interpolarse mucho de feo, pues en este caso también debe aparecer lo criminoso y repulsivo, como por ejemplo, en la narración del hijo pródigo. Sumamente favorable es por tanto para a la pintura concentrar la conversión únicamente en *una imagen sin ulterior pormenorización de lo criminoso*” (404).

no sea el del suplicio moral, psicológico o físico de un hombre por efecto del cumplimiento de una ley superior. Destinada la representación a intensificar la sensibilidad de los espectadores, lo que se “pone en escena” es precisamente el proceso por el cual un individuo es arrastrado hacia la sensibilidad. En la representación se asiste a la pasión por la que la conciencia es arrastrada hacia la fatalidad del cuerpo. La intensidad de la sensibilidad que altera la indiferencia del ser, que enajena la identidad del héroe, que desbarata la autarquía del sujeto es lo último que habrá de suceder como desenlace, y en eso se habrá cumplido estéticamente esa ley que parece indicar que más allá de lo comprensible hay el ser y no la nada. Porque en esa especie de *carneación de la conciencia* (en el hambre, el dolor, el deseo, y todo aquello que nos representa una existencia que sufre), lo que está en juego no es simplemente la anónima y absurda materialidad de la existencia, sino el cumplimiento de un sentido en curso. Y entonces habría que pensar que el verdadero motivo del drama no es lo que el hombre hace, sino lo que al hombre *le* pasa.

La historia filosófica de este problema se remota a Aristóteles, quien en varios lugares de la *Poética* insiste en que lo esencial de la tragedia es la narración misma, que articula los distintos acontecimientos e incluso a los personajes: *la acción es una sola*, cruzada por una necesidad que le concede esa unidad interna. La relación interna de la tragedia, es decir, la necesidad dramática de la narración -la que es interna incluso con respecto a los personajes (los caracteres)-, implica que esa necesidad se traduzca en la fatalidad del contenido, la fatalidad *como* contenido. En sentido estricto, la historia es algo que *les pasa* a los personajes; dicho de otra manera, el drama consiste en el *advenimiento de la necesidad a la existencia* de los hombres y no es verosímil que esa pasión de la necesidad sea la felicidad. Tampoco se trata de la pura infelicidad, sino de cómo *la felicidad deviene infelicidad*. ¿Por qué la excelencia de la fábula (precisamente esa que la tragedia cumple de mejor manera) exige el paso de la dicha a desdicha? ¿No podría acaso pensarse que un destino infeliz es en principio tan arbitrario y azaroso en su ocurrencia como un destino feliz?

El paso de la dicha a la desdicha consiste en una fatalidad que se torna manifiesta en el transcurrir de la acción dramática, pero que no se reduce

a los acontecimientos particulares en los que se ha hecho explícita e inequívocamente reconocible. La fatalidad cruza *toda* la acción y le confiere *unidad*, precisamente porque la necesidad no puede ser experimentada por el individuo si no es con asombro y pesar, al constatar que los hechos se orientan en una dirección distinta a la que se creía hasta ese momento. La fatalidad que adviene inesperadamente es portadora de un cierto saber acerca de lo que se ocultaba en la *superficie* de los acontecimientos, hasta ese instante aparentemente gobernados por la pura contingencia, pero además –y esto es lo fundamental– la contingencia misma resulta penetrada por la necesidad, constituyéndose la fábula en un todo.

En este sentido, la objeción de Hegel a la desdicha como motivo estético predominante parece esbozar una crítica al arte que, habiendo perdido todo principio de *necesidad interna*, se produce destinado al consumo “sentimental” por parte de un público cuyas condiciones materiales de existencia plantean la simple *necesidad de sentir* y en donde el marco de la moralidad ha ingresado en la representación como recurso ideológico para la construcción dramática.¹³ Con esto se sugiere la finitud histórica de la representación artística en la cultura cristiana.



13 “[...] la tragicidad de los conflictos y de la solución sólo debe ser hecha valer allí donde esto es necesario para que prevalezca una concepción superior. Pero cuando falta esta necesidad, nada justifica el mero sufrimiento y desdicha. En esto radica el fundamento natural de los dramas, este punto intermedio entre las tragedias y las comedias. [...] Se trata aquí [lanzando a lo conmovedor de la vida burguesa] habitualmente de dinero y bienes, de diferencias estamentales, de amores desgraciados y de ruindades internas en círculos y relaciones menores, y de cosas por el estilo, en general de lo que ya vemos a diario, sólo con la diferencia de que en tales piezas morales la virtud y el deber vencen y el vicio es afeado y castigado, o bien movido a arrepentimiento, de modo que la reconciliación debe residir en este final moral que todo lo repara. Por eso el interés primordial se pone en la subjetividad de la actitud y del buen o mal corazón” (880).

