

# *El arte indio de Hegel: extravagancia natural*

*A Daniel,  
por su germanofilia compartida*

ROSA FERNÁNDEZ GÓMEZ  
*Universidad de Málaga*

En la ola de indomanía que recorrió Alemania a principios del siglo XIX, Hegel adoptará una posición excéntrica pues su oposición frontal a los románticos que abrazaban esta indofilia, –encabezados por los hermanos Schlegel, pero también apreciable en diversos periodos en Goethe, Herder, Novalis y Schelling entre otros–, le conduciría inevitablemente a rechazar una India que, si para los románticos representaba el pasado mítico y glorioso de los orígenes, desde el dinamismo dialéctico hegeliano habrá de entenderse como un estadio primitivo y tosco de pensamiento abstracto que debía ser superado a lo largo de la manifestación histórica del espíritu<sup>1</sup>.

Y sin embargo, aunque no contribuiría a formarla, también compartió ciertos rasgos de la visión de la India romántica, pudiéndose apreciar cómo esta cultura fue teniendo una relevancia creciente en sus escritos, hasta el punto de que, como W. Halbfass afirma en su estudio clásico sobre el tema, tras leer los ensayos de H. Th. Colebrooke sobre la filosofía india, Hegel llegó a afirmar que en esta cultura había “auténtica filosofía”<sup>2</sup>. De estos dos ensayos de Colebrooke, junto con el contacto directo con su colega de la Universidad de Berlín, el sanscritista y filólogo pionero, Fr. Bopp, y de modo más genérico

1 Una obra clásica sobre la India y el romanticismo alemán es la de A.L. WILLSON, *A Mythical Image: The Ideal of India in German Romanticism*. Durham: Duke University Press, 1964, p. 118.

2 W. HALBFASS, *India and Europe. An Essay in Philosophical Understanding*, Nueva Delhi: Motilal Banarsidass, 1989 [1981], p. 97. Los dos ensayos de Colebrooke en los que se basó Hegel recibieron el nombre genérico de “On the Philosophy of the Hindus”, y fueron publicados por primera vez en 1824 en la *Transactions of the Royal Asiatic Society* de Calcuta versando sobre los sistemas de pensamiento indios *samkhya* y *nyaya-vaisheshika*.

en mitología, de las publicaciones de su colega de Heidelberg, Fr. Creuzer<sup>3</sup>, se nutrió Hegel para referirse a esta cultura en sus lecciones de historia de la filosofía, filosofía de la historia e historia de la religión y, en lo que más nos interesa aquí, de estética.

Pero la fuente específica y privilegiada de información sobre Hegel y el pensamiento indio, la que más merece nuestra atención por ser la más esclarecedora para acceder a la valoración de Hegel del mismo es, sin duda, el comentario de casi cien páginas en las que recensionó un texto de W. von Humboldt acerca de la *Bhagavad-Gita*<sup>4</sup>. En este texto expone ya como rasgo característico de la India la “oscilación vacilante” entre la negación de la diversidad empírica y la identificación del Absoluto con cualquier ejemplar concreto y cotidiano de esa misma experiencia sensible ordinaria que luego trasladará a su interpretación sobre el arte indio en sus *Lecciones sobre la estética*. Allí leemos acerca de esta alternancia entre lo máximamente indeterminado y lo máximamente concreto, que será propia del simbolismo inconsciente en el arte, en los siguientes términos: “Esta abstracción de toda determinidad exterior e interior, de todo contenido perteneciente a la sensación o a la actividad del espíritu es, en su realidad presente, específica y positiva, el pensamiento al margen de toda situación. Debemos considerar como algo sublime que los indios se hayan elevado hasta la separación de lo sensible y de lo que no es sensible, de la diversidad empírica y de lo universal, de las sensaciones, deseos, representaciones, voliciones, etc., y el pensamiento, y que hayan incrementado la toma de conciencia de la grandeza del pensamiento. Pero lo que los caracteriza, partiendo de la prodigiosa abstracción de este polo extremo, es no haber podido abrirse camino hacia la reconciliación de este extremo con lo particular, hacia lo concreto. De este modo, el espíritu, en ellos, es el decurso vacilante que, sin poderse detener en nada, oscila de un extremo a otro y cuya infelicidad finalmente consiste en no conocer la felicidad más que bajo la forma de la nadificación de la personalidad, lo cual es la misma cosa que el nirvana de los budistas”<sup>5</sup>.

3 FR. CREUZER, *Simbolismo y mitología en los pueblos antiguos, particularmente entre los griegos* [1810-1812]

4 En 1823 apareció una traducción al latín de la *Bhagavad-Gita* de A. Schlegel, sobre la cual Humboldt basó su ensayo. La recensión de Hegel sobre la disertación de Humboldt fue publicada como su primera contribución a la revista recién creada por él y sus amigos “*Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*”. La recensión apareció en 1827 en los números 7 y 8 en dos artículos separados. Existe una traducción al francés en M. HULIN, *Hegel et l’Orient. Suivi de la traduction annotée d’un essai de Hegel sur la Bhagavad-Gîtâ*, París: J. Vrin ed., 1979 y otra al inglés en G.W.F. HEGEL, *On the Episode of the Mahabharata known by the Name Bhagavad-Gita by Wilhem von Humboldt*, Delhi: Indian Council of Philosophical Research, 1995 [trad. Herbert Herring].

5 M. HULIN, *op.cit.*, p. 188. [trad. propia; en adelante, cuando no se indique lo contrario, serán traducción propia las citas de textos en otros idiomas]

Como veremos, esa “oscilación vacilante”, ese vagar entre márgenes opuestos (extra-vagancia), tendrá para Hegel el efecto paradójico de negar la diversidad empírica, por un lado, y por otro, de efectuar la identidad del Absoluto con cualquier ejemplar concreto y específico de la experiencia sensible ordinaria, conduciendo al absurdo e incluso a lo grotesco y lo extravagante, como referirá en el caso del arte indio.

#### I. EL SIMBOLISMO INCONSCIENTE DEL ARTE INDIO: FANTASÍA DESBORDADA

En relación con el arte indio, advertía Hegel que “lo extravagante no es bello”<sup>6</sup> y, al igual que su célebre sentencia sobre el carácter pasado del arte o *fin del arte*<sup>7</sup>, visto en retrospectiva, podría hacerse de la misma una lectura dialéctica y a contrapelo que, más allá del rechazo inicial del arte indio, pusiera en evidencia la relevancia y el interés novedoso que representaban todas estas manifestaciones artísticas que, en el siglo XIX, hacían tambalearse aún más la ya maltrecha *Gran Teoría de la belleza*, como la llamaba W. Tatarkiewicz.

En efecto, en esta inocente distinción entre el *pre-arte* simbólico y el arte bello podríamos vislumbrar ya gran parte del devenir del arte y la cultura contemporánea que, en su fase de *post-arte*, si se nos permite la expresión, *supera conservando* formalmente ciertos rasgos que Hegel atribuía al arte indio, como lo grotesco, lo desmesurado y, en general, las más variadas formas de lo extravagante y lo feo en general<sup>8</sup>. Por todo ello, bajo cierta óptica, la visión de Hegel no deja de tener un interés particular, resaltado aún más si cabe por el hecho, sorprendente de entrada, de que figuras relevantes de la estética india del siglo XX hayan considerado a Hegel como uno de los pensadores occidentales más cercanos al propio pensamiento indio<sup>9</sup>; se trata de una correlación favorecida, sin duda, por la estrecha vinculación que estableció Hegel entre el arte, la religión y la filosofía en tanto que formas privilegiadas de manifestación y autoconciencia del espíritu, siendo el arte, a través de la distinción entre contenido (la idea) y forma (configuración sensible), la primera de esas fases o momentos en el despliegue histórico del espíritu.

6 G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética*. Madrid: Abada, 2006, p. 217. [Edición de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov. Trad. Domingo Hernández Sánchez] En lo que sigue, me serviré indistintamente de la versión de Alfredo Brotóns Muñoz, publicada en Akal y basada en la segunda edición de Heinrich Gustav Hothos (1842), v. nota 7, como de esta por considerarlas complementarias.

7 G. W. F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 14.

8 Cf. CH. FEITOSA, “Alterity in Aesthetics: Reflections on Ugliness”, in: K. SASAKI (ed.), *Aesthetics of Transhumanity –Beauty, Nature, Universe-*, International Yearbook of Aesthetics Volume 5, Tokio, 2001, pp. 47-56.

9 Cf. K. CH. PANDEY, *Comparative Aesthetics*. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series, 1959.

Pero, desde el inicio de las *Lecciones sobre la estética* podemos advertir ya la primera y más fundamental objeción que Hegel planteará a la cultura india en su conjunto: la falta de particularización, de concreción y, por ende, de libertad en la manifestación del espíritu. Aplicado al arte, esto se traduce en la afirmación de que el contenido del arte no puede ser nunca nada abstracto, pues en él, la universalidad siempre tiene que estar revestida de individualidad, particularidad y concreción. “Todo lo verdadero tanto del espíritu como de la naturaleza es en sí concreto”<sup>10</sup>, leemos al inicio de las *Lecciones sobre la estética*. Y puesto que en el proyecto general hegeliano, el arte tiene la tarea de representar sensiblemente la idea para la intuición inmediata, su máximo logro llega cuando idea o contenido y configuración sensible o forma alcanzan el grado máximo de unicidad y mutua correspondencia. Para llegar a ese punto, el espíritu ha de recorrer una serie de fases mediante las cuales se da contenido a sí mismo a través de diversas configuraciones artísticas que, con su forma, le permiten tomar conciencia de sí mismo. Las grandes formas artísticas no serán más que las distintas relaciones posibles entre contenido y figura que en su despliegue dialéctico vehicularán la aprehensión de la idea de sí misma como contenido. Dichas formas artísticas tienen, como todo el sistema hegeliano en su conjunto, una división tripartita: las conocidas formas del arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico. En esta última clasificación, el arte indio formará parte del simbolismo inconsciente y ocupará un lugar intermedio entre el arte del zoroastrismo y el arte egipcio, el único verdaderamente simbólico a los ojos de Hegel, si bien todo el arte simbólico en su conjunto será para Hegel *pre-arte* (*Vorkunst*) en la medida en que en él la manifestación del espíritu no es libre sino que obedece a la lucha de dos principios (contenido y forma, idea y figura) que en la tosquedad y precariedad de su desarrollo aún no logran corresponderse como lo harán en el arte clásico.

El arte simbólico, como el propio arte en su conjunto, desde una perspectiva cada vez más amplia y universal, representará, desde el punto de vista de la manifestación exteriorizada del espíritu, su propia negatividad primera, su extroversión autonegadora en forma de, dicho en términos postmodernos, otredad. La India, como escenario privilegiado de la imagen del *Otro* cultural decimonónico, en la estética hegeliana va a desempeñar el papel de la desmesura, que será negada por la belleza clásica, y como momento preliminar, frente a la mencionada concreción, subjetividad universal y particularidad alcanzada mediante la libre autodeterminación de contenido del espíritu en el arte clásico, representará el estadio de la pura substancialidad e indeterminación, asociado en términos de categorías estéticas con lo feo entendido como inadecuación

10 G.W.F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, cit., p. 53.

por falta de medida o desproporción en la identificación de la forma sensible con el contenido suprasensible.

Por todo ello, podríamos pensar, con D'Angelo<sup>11</sup>, un autor que ha estudiado a fondo el símbolo y la estética de Hegel, que tal vez la aportación auténticamente novedosa de la clasificación de las formas artísticas en las *Lecciones sobre la estética* sea la del arte simbólico, pues con su postulación se evitará la tradicional oposición entre clásico y moderno o, en la época del propio Hegel, entre neoclásico y romántico. Hegel, aunque su lectura del símbolo dista mucho de la romántica, parece hacerse eco de la vigencia del símbolo entre los románticos cuando llega a afirmar que en el arte romántico “la figura se hace entonces de nuevo simbólica”<sup>12</sup> pues en él, el espíritu se convierte de nuevo en el significado de lo sensible, evidenciándose asimismo, aunque en grado contrario, la inadecuación entre los dos extremos. En un pasaje de las *Lecciones sobre la estética* relativo al cuarto estadio del *pre-arte* correspondiente a la forma simbólica, llega a exaltar el panteísmo sublime de la poesía mística oriental frente a la intimidad romántica: “En la unidad, el poeta oriental medra afirmativamente en sí mismo, satisfecho, seguro de sí y precisamente en esta relación con los objetos. Se trata de ese carácter de serena, dichosa intimidad que es peculiar del Oriente; la intimidad occidental, romántica está más sumida en sí misma, tiende a ser más melancólica, privada de libertad, desdichada, dependiente, sin dejar de ser subjetiva, egoísta, sentimental; tal intimidad, meramente oprimida, domina en las canciones populares, particularmente en las de los pueblos bárbaros. La intimidad dichosa, libre, encuentra su lugar natural en Oriente”<sup>13</sup>. Si para los románticos la India se erigía en antídoto contra una depravada y alienante modernidad, para Hegel, curiosamente, cumplirá la función de correctora del individualista arte romántico de su época; un arte que, según Hegel, con sus excesos, no hacía más que anunciar el propio fin del arte como modo adecuado de manifestar el espíritu.

## II. COTIDIANIDAD INCONMENSURABLE: ILOGICIDAD DEL ARTE INDIO

Decía Hegel respecto al arte indio que “nunca se sabe donde se está; las imágenes, el modo de descripción se toma de la existencia cotidiana, humana, y se le inserta lo divino, lo inconmensurable”<sup>14</sup>. Esta aparente ausencia de lógica

11 Cf. P. D'ANGELO, *Símbolo e arte in Hegel*, Roma: Laterza, 1989, pp. 202-203. D'Angelo sostiene que es precisamente al reflexionar sobre la forma del arte simbólico cuando Hegel tematiza explícitamente una concepción del arte novedosa en su momento: el hecho de ser *instauración de sentido* como modo de configuración estética de la experiencia.

12 G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética*, cit., p. 105.

13 G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, p. 237.

14 *Ibid.*, p. 211.

en términos de códigos culturales debía causar la mayor incomodidad y extrañeza ante ese *otro artístico* que fue la India para Hegel, vertiéndose teóricamente dicho desasosiego en proclamar mediante el arte la absurda identidad entre lo cotidiano (una vaca, un mono, un río, etc.) y lo sobrenatural y divino.

Efectivamente, los extremos de la abstracción vacía y la concreción particular y azarosa se dan la mano en el arte indio cuando, en su politeísmo naturalista, a una formación natural como, por ejemplo, un río concreto se le puede rendir culto por su identificación con una diosa. Ese sería el caso del río Ganges, venerado como manifestación sensible de la diosa Ganga, la cual cuenta la mitología que emanó de la cabeza del dios Shiva para impedir el desastre natural que hubiera supuesto la abrupta irrupción de las aguas del Himalaya sobre la tierra. Para Hegel, un rasgo sobresalía entre los demás como distintivo del arte indio: la reducción de lo universal a lo meramente natural, una distorsión de lo natural por la vía de la exacerbación y que habría de conducir a la cancelación y superación de lo meramente natural en el arte clásico<sup>15</sup>.

Ciertamente, para Hegel, el arte indio, por su carácter transicional, habría de preparar el camino para la muerte de lo meramente inmediato, —“el morir de lo natural”—, como momento esencial en la vida del espíritu, y lo haría a través del desacuerdo y la inadecuación extremada que la fantasía desbordante del símbolo efectuaría entre la naturaleza sensible y su correlato suprasensible<sup>16</sup>. En este punto, Hegel tal vez se dejó llevar por una interpretación de la mitología india —y de otros pueblos antiguos en general— un tanto romantizada al seguir a Kreuzer cuando éste pretendía encontrar una lógica en ellos a partir de un modo de vivir en sí mismo poético de esos pueblos, algo que Hegel reproduce cuando afirma que estos “tomaban conciencia de lo más íntimo y profundo suyo, no en forma de pensamientos, sino en figuras de la fantasía, sin separar las abstractas representaciones universales de las imágenes concretas”<sup>17</sup>. Así, toda esta etapa de *pre-arte*, se caracteriza por una ausencia de mediación que en el caso del arte indio adoptará la forma de una desbordante imaginiería simbólica.

Fruto de esa fantasía propia de la “infancia del espíritu”, en esta etapa de lucha e inadecuación entre figura y contenido, idea o espíritu y forma o naturaleza, surgirá el arte simbólico —ejemplificado por el arte egipcio— tras dos fases de simbolismo inconsciente. Un primer estadio de esta no-separación o unidad inmediata entre el espíritu y la naturaleza lo ofrecerá para Hegel el zoroastrismo, la religiosidad parsi, con su culto y divinización de la luz en tanto que elemento

15 G.W.F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética, cit.*, p. 213. Allí, tras aludir a la veneración de las formas anicónicas del *linga-yoni*, refiere: “[para los indos,] la imagen de lo universal es siempre algo natural.”

16 *Ibid.*, p. 219.

17 G. W. F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética, cit.*, p. 231.

natural que simboliza en unidad inmediata y sustancial el significado espiritual. A ese momento primero le seguirá una inicial separación que tiene como consecuencia que los significados universales se vuelvan trascendentes respecto al ámbito natural y singular y, sin embargo, por otro lado, esta conciencia universal ha de retornar en la forma de objetos naturales concretos.

Este movimiento de ida y vuelta a lo natural sería tal vez el mejor modo que Hegel encontró para dar respuesta en su sistema a la postulación de trascendencia e inmanencia divina en el modo en que se presenta en la tradición hindú y a la gran paradoja que a los ojos de cualquier occidental, incluso de nuestros días, le supone la sensualidad erótica y desbordante de una imagería religiosa que, a menudo, se combina con un contenido simbólico exaltador de la ascesis, el desapego y la elevación a un plano suprasensible por medio de las técnicas psicofísicas como el yoga, basadas en el aislamiento de los sentidos y, de ese modo, en el rechazo de todo el plano sensible en su conjunto<sup>18</sup>.

Este esfuerzo apreciable en el arte indio por “espiritualizar lo natural y sensibilizar lo espiritual”, Hegel lo interpretó como el inicio de la transición hacia el símbolo propiamente dicho; algo que, a sus ojos se vuelve patente en “todo el carácter fantástico y la confusión, toda la efervescencia y la tumultuosamente vacilante mezcolanza del arte simbólico, que ciertamente barrunta la inadecuación de su imaginar y configurar, pero de la cual no puede todavía desembarazarse nada más que distorsionando las figuras hasta la inconmensurabilidad de una sublimidad meramente cuantitativa”<sup>19</sup>.

Para Hegel, la inadecuación del arte indio procede de una doble precariedad: por un lado los significados simbólicos, como se evidenció más arriba, no corresponden a una espiritualidad concreta, sino a una substancialidad abstracta (*brahman*) y, por otro, los motivos de la configuración sensible elegidos para representarlos pertenecen a manifestaciones burdas y groseras, como evidencian numerosos ejemplos procedentes de la mitología hindú. Así lo ilustra la elección de un mono como encarnación de un dios –*Hanuman* en la epopeya del *Ramayana*– o la veneración de la vaca como animal sagrado<sup>20</sup>.

Hegel participa ya de ese movimiento de “Religión del Arte” del que está penetrado todo el siglo XIX, contribuyendo a construir un mundo aparte, una esfera independiente y autónoma para el Arte, lo cual explica su censura de este arte por su excesiva “cotidianidad”, pues, dirá, en el arte indio “lo divino

18 Para una excelente introducción al diálogo filosófico entre India y Europa, v. R. ARGULLOL y V.N. MISHRA., *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa*, [edición de O. Pujol], Madrid: Siruela, 2004.

19 G.W.F. HEGEL, *op. cit.*, p. 236-7.

20 G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética, cit.*, p. 207-209.

(...) se enreda de modo enteramente trivial con lo cotidiano”<sup>21</sup>. Este rasgo se acentúa aún más por el contenido eminentemente religioso del arte indio y, por ello, no acertará a comprender lo que a sus ojos, aunque no lo mencione en esos términos, son casos abiertos de idolatría, motivo por el que no considerará al arte indio como simbólico: “[en el arte indio] falta sin embargo el otro aspecto, a saber, que las existencias particulares no deben *ser* efectivamente para la intuición el significado absoluto, sino sólo *indicarlo*. Para la fantasía hindú el mono, la vaca, el brahmán singular, etc., no son un símbolo afín de lo divino, sino que son considerados y representados como lo divino mismo, como un ser-ahí adecuado a esto”<sup>22</sup>.

En última instancia, Hegel considera que en el arte indio se dan una serie de contradicciones que nos llevan a vivirlo como si estuviéramos “en un mundo de brujas, donde ninguna determinidad de la figura, cuando se espera fijarla se mantiene firme, sino que súbitamente se transforma en lo opuesto o bien se infla y desorbita hasta la exageración”<sup>23</sup>. La oscilación vacilante sobre la que bascula la contradicción estaría cifrada entre, por un lado, la conexión de los significados más universales conectados con lo sensible, “tomado tanto según su singularidad como según su apariencia elemental, por otro, lo más universal, cuando se parte de lo mismo, de manera inversa se introduce sin reservas en medio de la presencia más sensible”<sup>24</sup>. Cuando todo esto llega a la distorsión es cuando se altera y desgarran las figuras hasta el extremo de la exageración, como podría ser el caso de la pluricefalia o la multiplicación del número de brazos, a lo que también se refiere el texto<sup>25</sup>.

### III. DE VUELTA A LA NATURALEZA: EL COSMOCENTRISMO HINDÚ

Recordemos que, para Hegel, el arte clásico, tal y como se reflejaba en la escultura y especialmente en su representación de la figura humana, era el culmen de la adecuación perfecta entre forma y contenido, idea y figura, espíritu y naturaleza, el cenit de la encarnación de lo universal en lo sensible particular. En la tradición india, en cambio, parece tener lugar un sacrificio de la centralidad de la figura humana concreta como paradigma de la percepción sensible ordinaria, sumergiéndonos, con su arte, como ciertamente supo ver Hegel, en una dimensión inconsciente, en un mundo de ensoñación, como gustaba llamarlo Jung<sup>26</sup>.

21 G.W.F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, cit., p. 250.

22 G.W.F. HEGEL, *op. cit.*, p. 250-1.

23 *Ibid.*, p. 250.

24 *Ibid.*, p. 248.

25 *Ibid.*, p. 251.

26 Sobre la centralidad de la figura humana en el arte indio y el antropocentrismo, v. mi



La historia del Uno y lo múltiple, que es en definitiva también la que el propio arte indio con su simbolismo nos quiere narrar, parecería estar marcada en esta cultura por aquel hermoso himno cosmogónico del *Rigveda* (X.90) que describe el sacrificio del hombre primordial, el gigante cósmico (*Purusha*), cuyo descuartizamiento dio lugar a la totalidad del cosmos, contribuyendo, tal vez, a que desapareciera la centralidad de lo humano asociado a la representación figurativa tal y como la percepción sensible ordinaria nos la muestra. Se dio lugar, así, a una visión cosmocéntrica<sup>27</sup>, tal vez anclada en un modo poético de estar en el mundo, a juicio de Creuzer y Hegel, pero un anclaje, que por el discurrir del siglo XX, vuelve, como en la época romántica, a ser perseguido y quién sabe si, al abrigo de ideales más amplios procedentes del diálogo intercultural, su mensaje pueda empezar a ser interpretado bajo una nueva luz.

“ ‘The size of a thumb’: anthropocentrism and the aesthetic thread of upanishadic philosophy” en: R. Wilkinson (ed.), Newcastle: Cambridge Readers Press, 2007.

<sup>27</sup> Sobre esta visión cosmocéntrica se extiende en su presentación de la cultura india V.N. Mishra en R. ARGULLOL y V.N. MISHRA, *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa*, cit.

