



# LA OBRA DE ARTE, LA MÚSICA Y EL COMPÁS MUSICAL COMO PODER MÁGICO EN EL SISTEMA HEGELIANO

ANDRÉS CAMILO ATEHORTÚA SEQUEDA\*

doi: 10.11144/Javeriana.uph42-84.apmh

## RESUMEN

En este artículo analizamos el concepto y el papel que cumple la música, en especial el compás musical, dentro de la estética hegeliana, bien sea como manifestación sensible del espíritu o vehículo de autoconocimiento. Posteriormente, argumentamos que el compás musical constituye una *primera objetividad* que organiza el sonido a través del tiempo, lo que genera una suerte de *poder mágico* que conecta la pieza musical con el interior anímico del oyente. A través del compás, el espíritu imprime orden al tiempo y revela una dimensión cognitiva que trasciende la inmediatez del sonido. Así, la música se presenta como una forma artística única que une interioridad y razón en una experiencia reveladora para el ser humano.

*Palabras clave:* música; interioridad; Espíritu; obra de arte; compás musical

---

\* Secretaría de Educación de Yopal, Yopa, Colombia - Investigador independiente.  
Correo electrónico: atehortuas.andres@gmail.com

Para citar este artículo: Atehortúa Sequeda, A. C. (2025). La obra de arte, la música y el compás musical como poder mágico en el sistema hegeliano. *Universitas Philosophica*, 42(84), 125-150. ISSN 0120-5323, ISSN en línea 2346-2426. doi: 10.11144/Javeriana.uph42-84.apmh



## THE WORK OF ART, MUSIC, AND THE MUSICAL MEASURE AS A MAGICAL POWER IN THE HEGELIAN SYSTEM

### ABSTRACT

In this essay, we analyze the concept and the role of music, and especially of musical measure, within Hegelian aesthetics, either as a perceptual manifestation of the spirit or as a vehicle for self-knowledge. Subsequently, we argue that musical measure constitutes a *primary objectivity* that organizes sound over time, generating a kind of *magical power* that connects the musical piece with the listener's inner soul. Through measure, the spirit imprints order on time and reveals a cognitive dimension that transcends the immediacy of sound. Thus, music presents itself as a unique artistic form that unites interiority and reason in a revelatory experience for human beings.

*Keywords:* music; interiority; Spirit; work of art; musical measure

## 1. Introducción

¡Tal es la inspiración!

[...]

armonioso ritmo

que con cadencia y número

las fugitivas notas

encierra en el compás.

Bécquer, *Rimas*, III (2001, p. 5)

A TRAVÉS DE LAS NOTAS Y APUNTES hechos por algunos estudiantes asistentes a un ciclo de conferencias sobre estética y filosofía del arte, podemos contar en la actualidad con un panorama, no exento de problemas, de lo que el filósofo alemán G. W. F Hegel (1770-1831) pudo haber concebido como arte y ciencia de lo bello, además de indicarnos cómo el arte se articula, como una pieza más, dentro de su sistema filosófico. Así, en obras como *Lecciones sobre la estética* (1835) y en *La filosofía del arte o estética* (2003)<sup>1</sup>, el pensador alemán hace un detallado análisis del movimiento del espíritu (*Geist*) a través de las distintas formas artísticas de su tiempo. Como resultado, tenemos una original manera de clasificar el conjunto de las artes, en donde cada una, de acuerdo con su realidad objetiva (condiciones temporales-materiales), sumado al vínculo que tienen con la subjetividad del artista y el observador, remite a distintas posibilidades de autocomprensión individual y colectiva de lo humano a través de la historia universal.

---

1 De acuerdo con Moreno (2022) y Debernardi (2020), aunque *Lecciones sobre la estética* (Hegel, 2011), editada en 1835 por Heinrich Gustav Hotho (1802-1873), ha pasado a ser dentro de la historia de la filosofía la versión oficial y casi canónica del pensamiento estético hegeliano, no está exenta de una crítica en la que ambos autores coinciden, según la cual esta publicación presenta una desmesurada edición por parte de Hotho, quien hizo un ensamble con el material bibliográfico disponible en su tiempo para que todo reflejara una unidad con el sistema publicado y revisado previamente por el profesor Hegel. De hecho, Moreno (2022), se refiere al contenido de *Lecciones* como “Hotho-hegeliano” (p. 233), en una clara referencia a su poco contenido puramente hegeliano. La segunda versión de la *Estética* hegeliana (Hegel, 2006), de acuerdo con Moreno (2022, p. 233), es la que surge de los apuntes de Víctor von Kehler tomados en 1826 y publicados en 2003, donde la editora de la obra, Annemarie Gethmann-Siefert, guarda una mayor fidelidad al pensamiento hegeliano, al establecer la edición a partir de los apuntes directos de Kehler, sin la intervención de él mismo como editor.

Como veremos a continuación, y siguiendo lo dicho por autores como Llanos (1988, p. 77) y McNabb (2012, p. 7), la originalidad de la estética hegeliana surge del nexo que su idealismo encuentra entre el movimiento, lo concreto y la vida. En una total autonomía de lo puramente cognitivo, el arte en Hegel sigue un modelo fenomenológico donde “la conciencia humana se eleva desde el saber sensorial que es su manifestación primera, hasta el saber del espíritu, que es la forma final y perfecta” (Díaz, 2007, p. 151). No obstante, en ningún momento dicho ascenso elimina la experiencia sensible por completo. Antes bien, como veremos, cada una de las expresiones artísticas abordadas por Hegel responden a una fenomenología que tiene la particularidad de asignarle un valor epistémico a la presentación física de la obra y su dinámica a través de la historia. Un distanciamiento de la dimensión material viene de esta fórmula, haciendo que aquello más cercano a la naturaleza, representado en artes plásticas como la arquitectura y la escultura, quede ubicado en un nivel menos adecuado para dar cuenta de la “complejidad de la experiencia humana” (McNabb, 2012, p. 3).

Para poder elevarse a la representación de contenidos menos figurativos, el medio y el material no deben condicionar la libertad efectiva. El espíritu en su ascenso dentro del mundo artístico avanza reproduciendo el modelo fenomenológico que deviene finalmente en ser *para-sí*. Por esta razón, las formas artísticas se alejan progresivamente del condicionamiento material, en un orden ascendente en el que la pintura, la música (nuestro objetivo investigativo) y la poesía representan las manifestaciones artísticas capaces de llevar lo humano por encima de la naturaleza, tal y como sucede con la pintura, que, en el libre juego de la creatividad, es capaz de representar tres dimensiones en un formato bidimensional.

Con todo lo anterior, las formas artísticas que progresivamente se alejan de la determinación material van a representar un punto de interés especial en términos cognitivos, pues serán un espejo que refleja una imagen mucho más clara de lo humano allende determinaciones de tipo biológico, lo que refuerza la capacidad creadora y autorreferencial que el espíritu posee cuando se expresa como cultura. En concreto, cuando nos referimos a la música, Hegel le da especial importancia por tratarse de un “arte de la interioridad, [que] permite que la interioridad del artista sea conocida, fugazmente, por la interioridad de la persona que escucha su obra” (Moreno, 2022, p. 234), lo que nos lleva a una posibilidad de reconocimiento mediado por el carácter momentáneo que ofrece

el sonido. Por esta posibilidad de conocimiento, sumada a la participación que tiene lo musical en el movimiento del espíritu para reconocerse en la totalidad, hemos establecido un orden expositivo que busca mostrar que la música no es un elemento baladí, el cual fue desarrollado por Hegel simplemente para cumplir con una demanda de su tiempo, sino que ofrece, desde cada una de sus características, mayores posibilidades de un conocimiento de sí mismo en calidad de oyente, al igual que del fenómeno sonoro experimentado.

De esta manera, iniciaremos con un acercamiento a la dificultad que representan la música y el tiempo en términos conceptuales y cómo, a pesar de esto, el binomio música-tiempo logra ser un elemento central dentro de la concepción artística hegeliana. Como segundo momento, haremos algunas consideraciones acerca de la dimensión fenomenológica de la obra de arte, para dar cuenta del carácter especial que tiene como medio cognitivo. Luego, profundizaremos en el estatus de lo musical dentro del sistema hegeliano, haciendo una breve mención del doble carácter romántico que presenta la música; pues, por un lado, se trata de una forma artística romántica en términos de su relación forma-contenido, pero también recibe un importante matiz del romanticismo del siglo XVIII. En un cuarto momento, nos detendremos en el concepto de tiempo musical, el cual presenta una base “objetiva” para el *primer grado de objetivación de la música*, antesala de una futura relación con el espacio. Finalmente, expondremos brevemente las razones por las cuales el autor germano se refiere a la música como un *poder especial* (Hegel, 2006, p. 447) y al compás musical como un *poder mágico* (Hegel, 2011, p.181)<sup>2</sup> de cuyo influjo, en ambos casos, somos incapaces de sus-

---

2 Aprovechamos este momento para aclarar dos puntos. Primero, la categoría *poder mágico* aplicada al compás, que es uno de los principales puntos de nuestra investigación, aparece en las *Werke in 20 Bänden* de Hegel editada por Moldenhauer y Michel (1986, p. 532), como *magische kraft*, y aunque no aparece referida de la misma manera en la edición de Kehler, en esta última sí encontramos la expresión *poder especial*, la cual da cuenta de un uso en común de la categoría *poder*, usada para atribuirle a la música la capacidad de hacer que el yo se adentre en su interioridad abstracta que es exteriorizada luego por el sonido. Segundo, a pesar de las críticas que expusimos en la nota anterior sobre la edición de Hotho, y reconocer que la autenticidad de la edición de Kehler no admite dudas al ser apuntes tomados directamente de la palabra hablada de Hegel; hemos optado por tomar como principal referente la edición de Hotho, pues mientras que en la edición de Kehler tenemos una exposición más dispersa y menos sistemática que la hace un valioso complemento interpretativo, en la versión de Hotho, hay una reconstrucción profunda de la idea de arte, de la configuración

traernos, siendo estas dos afirmaciones las que validan la conexión anímica que los seres humanos podemos tener con una pieza musical.

## 2. La dificultad semántica de la relación música-tiempo

ES FRECUENTE ENCONTRAR QUE, dentro de nuestras prácticas comunicativas, usemos palabras que buscan cumplir una *función explicativa absoluta*; es decir, palabras que han sabido sortear diferencias idiomáticas para instalarse en el vocabulario cotidiano de distintos contextos. Esto se debe, en gran medida, a lo que George Yule (2007, p. 118) define como *significado conceptual*, en donde los componentes básicos y esenciales del significado están implicados en el uso literal de una palabra. Podríamos decir, en esa medida, que hay palabras que han logrado alcanzar su fin práctico gracias a una cercanía ontológica entre su *significado* y *significante*<sup>3</sup>. Y aunque esta perfecta adecuación entre significado y significante debería ser una condición extendida para la mayoría de las palabras de cada idioma, en realidad la aspiración a una concordancia que también nos lleve a una economía del lenguaje dista mucho de lo que nos encontramos cotidianamente.

El significado conceptual con frecuencia viene en compañía de lo que Yule (2007, p. 118) denomina *significado asociativo*, pues muchas palabras, además de su significado concreto, vienen con otras asociaciones o connotaciones que complementan o adaptan a un determinado contexto el sentido semántico; ello sucede en el caso de la palabra *música*. Sin embargo, es en esta divergencia donde se produce un lugar para el ejercicio filosófico, lo que incentiva así los estudios sobre la obra de determinado autor y el significado que este le asigna a ciertos conceptos. Este es el caso de las nociones hegelianas de música y compás pues, más allá de la definición establecida a partir de la formalización de un lenguaje

---

artística de la belleza y la clasificación de las artes particulares, correspondiendo así con una forma más acorde a la estructura dialéctica del sistema hegeliano.

3 En este caso, partimos de lo referido por Ferdinand de Saussure (2017) en su obra póstuma de 1916: *Curso de lingüística general*, donde el autor afirma que el *signo lingüístico* (unidad mínima de la lengua, cuya función consiste en expresar o comunicar ideas) posee una configuración que hace que tenga “dos caras”. De acuerdo con Yule (2007, p. 91), estas dos caras se refieren, por un lado, al *concepto (significado)*, que es el sentido concreto de la palabra cuando es usada, por el otro, a la *imagen acústica (significante)*, que es el aspecto material representado a nivel mental.

musical desde el siglo XVII, el cual persiste hasta nuestros días, en la obra de Hegel el desarrollo de la conciencia hacia lo absoluto nos muestra que en ese relacionamiento con el fenómeno sonoro hay una dimensión sensible, lo que conduce a una posibilidad de autoconocimiento y una construcción semántica más íntegra.

En ese sentido, un caso que ilustra la imposibilidad de abarcar la totalidad desde una exclusividad teórica, y que se halla en una posición central dentro de la filosofía de la música, podemos establecerlo en la naturaleza del *tiempo*, materia prima de la música junto con el sonido. Un autor que sirve de antecedente a las reflexiones musicales de muchos pensadores, incluido Hegel, justamente por ponernos en frente de la ambigüedad semántica del tiempo y su transversalidad con la música, es San Agustín (354-430) por su célebre reflexión acerca de la naturaleza del tiempo (2011, XI, c.14, 17). Tal sugerente formulación nos indica que el tiempo, antes que ser un aspecto de la exterioridad, es el resultado de una serie de movimientos internos (distensión) del alma, los cuales son responsables de establecer lo que luego identificamos como pasado, presente y futuro. De este modo, el tiempo, antes que ser un aspecto esencial de la exterioridad, es una categoría interna del ser, vivible antes que cuantificable, responsable también de la sensación que tenemos del tiempo como un transcurrir.

Este aspecto interno del tiempo en San Agustín lo mantiene en su concepción del tiempo musical, donde, en última instancia, la relación de métricas e intervalos experimentados como un avanzar temporal sonoro revela la presencia de una armonía trascendente capaz de acercar el alma a Dios, indicando que todo procede de Él (*Deus creator omnium*) (San Agustín, 2007, VI, II, 57)<sup>4</sup>. Así pues, por tratarse de una facultad propia de la interioridad, el tiempo, como definición, estará sujeto a una ambigüedad semántica que no es fortuita, pero quizá, a la manera kantiana, tenemos una intuición sensible *a priori* respecto a la temporalidad que nos hace normalizar su influjo sin entrar a indagar acerca de su verdadera naturaleza. No obstante, al analizar críticamente esta intuición de un flujo continuo del tiempo que va del pasado al futuro, podemos llegar a efectos claramente contraintuitivos que dan vía libre a un vacío conceptual me-

---

4 Se trata de un efecto trascendente que tiene la música y la lleva a ir más allá de la inmediatez material para alcanzar una comprensión del Absoluto, lo cual aproximará la concepción musical agustiniana a lo que Hegel caracteriza como propio del arte romántico.

recedor de una indagación más detallada. Nuestra definición de tiempo parece no hacerle justicia a la experiencia que tenemos de él. Del mismo modo sucede con la música, que en parte es tiempo<sup>5</sup>. La brevedad del tiempo presente es un distanciamiento o acercamiento a lo que llamamos pasado o futuro. “El pretérito ha dejado de existir y el futuro no existe aún”, nos dice San Agustín (2011, XI, c.14, 17). En una experiencia musical tendríamos la misma situación: en la experiencia musical presente, es posible anticipar lo que vendrá en una suerte de alianza entre memoria y sentimiento. El recuerdo conecta ese fugaz momento sonoro presente con eventos ya sucedidos. Se trata de un efecto que, por ejemplo, es central en la *estandarización* de la música popular actual<sup>6</sup>.

Siguiendo lo dicho por San Agustín, para quien el tiempo musical obedece a una categoría que se valida en la interioridad, Carl Dahlhaus (Dahlhaus & Eggebrecht (2012, p. 10) señala la presencia de una fuerza interna que en la música genera una especie de “embrujo del lenguaje”<sup>7</sup> ocasionado por el precario y cuestionable término *la música* que, como un ilusionista a su público, engaña la lógica aplicada a los fenómenos, para hacernos creer que cuando nos referimos a lo musical estamos cubriendo la totalidad de un fenómeno con una única tela llamada concepto. En consecuencia, se crea una ilusoria unidad que impide una diferenciación que se corresponda con la dinámica fenoménica del objeto; esto es notorio en el caso del lenguaje escrito asociado al arte, pues impide que discriminemos el correlato sensible que lo artístico tiene allende lo lingüístico. Por lo

---

5 Pero de acuerdo con Hegel también es espacio. Se trata de una afirmación que poco se ha discutido, pues ya la tradición interpretativa de la estética hegeliana ha ubicado a la música como arte del tiempo. Sin embargo, esta afirmación tiene matices planteados por el propio Hegel (2006, p. 439), por ejemplo, cuando habla de la objetivación o determinación del compás musical.

6 Al respecto, Theodor Adorno (2002), con la colaboración de Georg Simpson (traductor de Emile Durkheim), publicó en 1941 un ensayo titulado “On Popular Music”. En esta obra, Adorno expone un aspecto importante para la música pop (popular) que se viene desarrollando desde su estadía en Estados Unidos y que en un primer momento se evidencia con el jazz, para luego hacerse evidente en propuestas musicales actuales. El aspecto en cuestión es la *estandarización* que consiste en un proceso de composición donde todo está planeado para favorecer ciertos resultados anímicos que se van a hacer masivos en cuanto a la estructura armónica y melódica de una pieza musical determinada.

7 Dahlhaus usa la expresión “embrujo del lenguaje” en referencia a los *juegos del lenguaje* de Ludwig Wittgenstein.

tanto, tendremos conceptos que definen a la música dándole una objetividad que la adscriben parcialmente al reino de lo concreto, pero que, bajo un componente experiencial cualitativo, dejan una porción sin abordar. De ahí que tiempo y música sean más próximos a compartir un mismo escenario de incertidumbre semántica a causa de la imposibilidad de una definición que incluya el aspecto sensible que Hegel destaca como esencial en el arte.

A pesar de la dificultad para asignarle a la música una naturaleza objetiva, dentro del sistema de la identidad hegeliano lo musical encontró un lugar importante, al punto de convertirse en el *arte romántico de la interioridad por excelencia*. Recordemos que, dentro de la propuesta hegeliana, el arte es la primera manifestación del espíritu absoluto: es el momento en el cual el espíritu en su devenir autoconsciente se relaciona con la materialidad y le confiere a esta una unidad que se corresponde en una obra. El arte será para Hegel “la perfecta adecuación de lo que aparece con lo que quiere aparecer” (España, 1996, p.87), es decir, el arte es el ajuste entre una manifestación externa (el material trabajado) y un contenido espiritual, en donde la aparición sensible hecha unidad de forma y contenido se convierte en el *ideal de belleza artístico* (Hegel, 2011, p. 16)<sup>8</sup>. Lo externo (la naturaleza) saca a la luz, a través de la obra artística, la actividad del espíritu con el que entra en relación dialéctica. Un ejemplo es la *Victoria de Samotracia*, obra escultórica griega representativa del periodo helenístico que, a pesar de llegarnos incompleta, no se limita a presentar una materialidad tridimensional; por el contrario, el mármol en el que fue elaborada no es solo una naturaleza bruta, sino que, a través del trabajo artesano, exhibe en el movimiento de su vestido y la apertura de las alas el intento espiritual por un autoconocimiento que adecuó el carácter divino de lo representado con el resultado de la representación. La pesadez del mármol es secundaria como aspecto natural y se convierte en un complemento a la propia fuerza de la diosa que acompaña a los navegantes.

### 3. Algunas consideraciones sobre la obra de arte en el sistema hegeliano

---

8 Además de orientar, a través de su unidad, una autoconciencia histórica en el ser humano.

GRACIAS AL CONTINUO TRABAJO INVESTIGATIVO SOBRE LA OBRA DE HEGEL y el interés que despierta la dimensión estética de su trabajo, contamos con importantes conclusiones respecto al papel que cumple el arte dentro del sistema del pensador alemán. No vamos a exponer al detalle la dinámica que hace que el arte sea una producción humana a la cual debemos prestarle especial atención, y tampoco vamos a dar cuenta del trabajo teórico que justifica cómo el arte, a través de la historia, busca cumplir con la necesidad humana de conocerse y transformarse en un proceso que Hegel llama “esferas” (Hegel, 2011, p. 35)<sup>9</sup>. Por ahora basta con que expongamos algunos puntos centrales de la naturaleza de la obra de arte mencionados desde el inicio de *Lecciones sobre la estética*, para poder dar cuenta del papel que cumple dentro del *Sistema*<sup>10</sup> y cómo estos puntos son una guía importante para entender lo que sucede con la música.

De acuerdo con Llanos (1988, p. 30), cuando nos referimos a lo bello y al arte hay un supuesto que no podemos poner en duda: el arte y lo bello forman parte de una totalidad. Ambos son susceptibles de ser pensados, por lo tanto, de ser abordados filosóficamente. Sin embargo, abarcan los linderos de un acercamiento filosófico distinto al que se aplicaría a objetos físicos cuya realidad está sometida a la univocidad de un concepto. Así, aunque el arte no representa una forma conceptual pura<sup>11</sup>, libre de la arbitrariedad que le da lo subjetivo, sí aporta al conocimiento del universo como una *totalidad orgánica* que se refiere a sí misma. En el arte, nos dice Hegel (2011), el pensar es activo, “lo que constituye la naturaleza esencial más íntima del espíritu” (p. 14). Y aunque existe una suerte de libertad y arbitrio, “el espíritu, si verdaderamente está en ellos, se comporta conforme a su naturaleza esencial” (p. 15). Estas dos afirmaciones validan, por un lado, la dimensión cognitiva que representa el arte para el espíritu al ser susceptible de ser pensado, pero también hace patente la integración entre cada ente del universo gracias a la extensión que lo orgánico representa. De esta forma, el pensar no puede ser tal cosa si no se reconoce en la interpelación que lo sensible, es decir, lo orgánico, le hace. En palabras del filósofo germano:

---

9 Simbólica, clásica y romántica.

10 La expresión en cursiva es propia y hace alusión a la totalidad de la obra de Hegel.

11 En este caso entiendo *puro* a la manera kantiana, es decir, sin concurso de lo empírico (Kant, *KrV*).

Y aunque las obras de arte no sean pensamiento ni concepto, sino un desarrollo del concepto a partir de sí mismo, una alienación en lo sensible, el poder del espíritu pensante radica, no ya sólo en la aprehensión de sí mismo en su forma peculiar en tanto que pensar, sino igualmente en el reconocerse en su enajenación en el sentimiento y la sensibilidad, en el concebirse en su otro, al transformar en pensamientos lo alienado y de este modo reconducirlo a sí (Hegel, 2011, p. 15).

Tenemos, en consecuencia, una dinámica necesaria para el pensamiento, la cual incluye un componente sensible favorecido por el formato en el que se nos presenta una obra de arte.

Lo biológico-material y lo autoproduktivo-simbólico presentes en el arte, según Huesca (2020), han encontrado a través de distintos autores una respuesta a preguntas ontológicas fundamentales. Sin embargo, de esa variedad de caminos filosóficos, el principal aporte hecho por el sistema hegeliano radica en concebir al ser humano como una entidad autoproduktora de su naturaleza y de su mundo colectivo, en donde el arte es un complemento que aporta desde lo sensible a la obtención de respuestas y direccionamiento existencial. Para lograrlo, hay todo un camino fenomenológico que Hegel (2011) explica así:

El arte comparte este rasgo con la religión y la filosofía, pero con la peculiaridad de que él representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a los sentidos y a la sensación. El pensamiento penetra en la profundidad de un mundo suprasensible, y lo presenta primeramente como un más allá a la conciencia inmediata y a la sensación actual. Es la libertad del conocimiento pensante la que se sustrae al más aquí, que se llama realidad sensible y finitud (p. 11).

No obstante, en todo el orbe solo la conciencia humana, por cuanto es pensante, tiene el mérito de partir desde una conciencia natural e inmediata hacia la conciencia integradora y totalizadora de lo absoluto. Bajo este parámetro, solo una conciencia humana es capaz de avanzar para reconocer en los elementos de sus propias creaciones las bases metafísicas de su actualidad. Por ello, este actuar inquisitivo

solo es posible bajo un marco de *libertad efectiva* (Huesca, 2020, p. 113)<sup>12</sup>. Al crear, al hacer arte, el ser humano va dejando su huella como cultura mientras se reconoce como parte de la racionalidad del universo, donde él es un agente que ha roto las cadenas del determinismo. El ser humano va tomando distancia de la inmediatez de lo natural para instalarse en la identidad producida en la libertad de ser “en sí-para sí” (Díaz, 2007, p. 153). Nos dice Hegel (2011) que “la necesidad universal y absoluta de la que mana el arte (según su aspecto formal) radica en que el hombre es una conciencia pensante<sup>13</sup>, o sea, él hace por sí mismo y para sí lo que él es y lo que es en general” (p. 27). En ese hacer, el arte le revela al ser humano su capacidad de ir más allá de la presentación inmediata de lo natural. Mármol, bronce, pigmento o sonido pasan de ser objetos inocuos que comparten una presencia en el universo, a ser, gracias al trabajo y la técnica artesana, una obra que hace las veces de un espejo donde el ser humano se reconoce a sí mismo.

Así, Hegel (2011) señala que, para poder ingresar en el reino de la idea, el espíritu ha encontrado en el arte una facilidad contraria a la dura corteza que le presenta la naturaleza y el mundo ordinario. La *idea*, que en Hegel (1973) es “el pensamiento concreto, directamente expresado, en el concepto, y, aún más determinado” (p. 49) por cuanto realización, encuentra en el arte su vehículo de aproximación para un conocimiento de lo verdadero. Y aunque, si bien este conocimiento aprehendido desde el arte es el resultado de la humana necesidad “de elevar a la consciencia espiritual el mundo interno y externo como un objeto en el que él reconoce su propio sí mismo” (Hegel, 2011, p. 27), no es posible a la manera de una crítica vacua que solo se limite a la presentación sensible del objeto artístico. Antes bien, el pensador alemán va más allá de lo establecido en su tiempo; por ejemplo, desde la educación del gusto, para crear una fórmula en la que la ambigüedad del sentimiento en clave subjetiva se relaciona con las

---

12 Siguiendo lo dicho por Huesca (2020), a diferencia de Kant, en Hegel la libertad no es un postulado *a priori*, sino que es el producto de una actividad emancipadora fomentada desde condiciones biológicas e históricas.

13 Es inevitable pensar en una distinción que surge entre formas de conciencia, pues tendremos una serie de manifestaciones correspondientes con un ascenso de lo más elemental hasta lo más abstracto, y donde lo sensible es incluido como uno de esos momentos. De esta manera, podemos encontrar un rasgo aristotélico en la obra hegeliana, ya que ambos enfoques se soportan en la idea de una jerarquía.

condiciones materiales y temporales específicas de la obra, para luego llevarlo, en cuanto objeto de aprehensión sensible, a ser esencialmente objeto cognitivo para el espíritu. Se trata de una formulación que Hegel no solo aplica al arte específico de cada pueblo, a lo que identificará con el momento simbólico, clásico y romántico; sino que, dentro del conjunto de las artes de su tiempo, la relación entre la idea y la presentación de esta determinará una suerte de ordenamiento de las artes particulares.

#### 4. El arte romántico y el romanticismo en la música

LA MÚSICA SE UBICA EN EL CENTRO de lo que Hegel llama las artes románticas. Esta centralidad de la música no es casual, pues, como veremos, los objetivos que rigen el pensamiento hegeliano admiten que lo musical es algo real en términos especulativos y fenomenológicos<sup>14</sup>. Esto le otorga un valor importante para el avance que lo espiritual tiene dentro del arte. Esta situación es más clara si conectamos lo que el pensador de Stuttgart entendía por arte romántico y lo que él absorbió del romanticismo de finales del siglo XVIII. En ese sentido, debemos ir en retrospectiva, identificando que en Hegel el camino que recorre la idea en el arte pasa por tres momentos (simbólico, clásico y romántico), pero solo en uno, la dimensión clásica, se da un punto de equilibrio entre el contenido (la idea) y la forma. La escultórica griega lo ilustra bien al ser “la culminación de la belleza, el instante en que el espíritu se corporiza en la figura de los dioses antropomórficos, es decir, el hombre es el arquetipo de la divinidad” (Llanos, 1988 p. 111). Bajo estas condiciones, el ser humano pudo encontrar parcialmente un sentido y un lugar en el mundo, pero la conciencia, en su desarrollo, no encontró un punto de apoyo suficiente, el cual, según Llanos (1988), lleva el proceso a alcanzar una auténtica autonomía. En consecuencia, el arte romántico surge como una ruptura del equilibrio clásico entre forma y contenido, pues el sentimiento religioso de unidad con la totalidad no puede ser adoptado bajo una forma específica, en la que el espíritu vería limitada su posibilidad de expansión. Por esta razón, las

---

14 Es decir, el objeto en cuestión posee un componente *especulativo* (lógico, como superación del mero entendimiento dirigido a la tradición metafísica del pensar) y uno *fenomenológico* (el *suced*er del espíritu en el acontecer del tiempo).

distintas etapas de lo que Hegel define como romántico<sup>15</sup> apelan a un distanciamiento de lo figurativo y material como insumo. Como alternativa, el juego libre de las formas, la expansión de lo imaginativo y el lenguaje escrito son el nuevo norte creativo que distingue el momento del arte del que Hegel es contemporáneo.

Tanto en piezas pictóricas, como en piezas musicales y poéticas, encontraremos como nicho común la emocionalidad y la ausencia de un carácter semántico ordinario. Para el caso de la música, recordemos que en la ontología y la epistemología del pensamiento musical romántico se “reemplazó la clasificación de la música en un conjunto de tipos y géneros claros por la idea de la música como un proceso unificado, amorfo y trascendental” (Rowell, 2005, p. 122). Este rasgo lo podemos patentizar a través de los primeros momentos sonoros que llegan a la conciencia inmediata (natural), llevándola a un proceso de ascenso espiritual en el cual dicho movimiento no elimina el paso dado, sino que en lo musical transcurre en favor de un conocimiento más complejo del objeto. Así, este fluir temporal de sonidos aparece como un *ahora* que implica la presencia de un objeto sonoro en la conciencia, aunque parcialmente indiferenciado, y marca un aspecto esencial de la música, el cual culminará con el elemento sonoro haciendo las veces de un espejo donde se refleja a sí misma la subjetividad hecha autoconciencia. En palabras de Hegel (2011), la música aspira a la “última interioridad subjetiva como tal; es el arte del ánimo que inmediatamente se dirige al ánimo mismo” (p. 647).

Así, sin ser un experto en teoría musical, lo que reconoce tanto en la versión de Hotho (2011) como en la de Kehler (2006), Hegel se decanta por abordar la música desde su perspectiva de oyente. Allí, el pensador germano encuentra que hay un sentimiento que acompaña la experiencia de escucha, cuya manifestación es identificable con el arte del sonido. En virtud del sentimiento que genera, la música es el arte “que mejor [puede] expresar las profundidades de los sentimientos humanos, no en el lenguaje convencionalizado de los afectos, sino en acentos

---

15 Según Llanos (1988, p. 113), la primera etapa es el *arte cristiano* que dimensiona el sentimiento religioso dirigido al misterio de la encarnación; luego, *la caballería* que representa el sentimiento religioso dirigido hacia la mundanidad y, finalmente, *la autonomía formal del carácter* donde prima la arbitrariedad de la forma y los recursos expresivos.

más profundos, aunque menos definidos” (Rowell, 2005, p. 118). Las múltiples respuestas que en nosotros produce una obra musical impiden referirnos a esta con un único significado o lenguaje universal. En ese sentido, podemos esperar que no exista una verdadera unidad entre sonido y lírica, con la excepción de la ópera, la cual es considerada por Hegel “como el arte propio del romanticismo llevado a la perfección” (Moreno, 2022, p. 239).

Esta situación de la independencia del lenguaje con respecto al sonido explica por qué para Hegel la música es el arte romántico de la interioridad por excelencia. La música será otro “lenguaje”, pues trasciende el lenguaje común: el lenguaje de la unidad entre significado y significante, para hablar de un lenguaje que rompe la objetividad externa y remite a los estratos más profundos de la realidad. Los románticos entendieron que la realidad es orgánica y no se limita a lo que es posible representar a través del concepto o la figuración. Así, la música para Hegel (2011), no tendrá que ver con el resonar de las condiciones del objeto mediante el ejercicio de creación musical; realmente, la música tiene como tarea hacer autoconsciente el modo en el que la interioridad se dinamiza según las propias leyes de la subjetividad. En otras palabras, a lo que la música aspira es a una correspondencia con el último estrato de la interioridad subjetiva.

## 5. El tiempo y el espacio musical

Oír es ser tocado a distancia. El ritmo está ligado a la vibración. Por eso la música vuelve involuntariamente íntimos unos cuerpos yuxtapuestos.

Quignard, *El odio a la música* (2006, p. 47)

PESE A HABER UN PUNTO CENTRAL entre una interioridad en movimiento y la libertad espacial del sonido<sup>16</sup> que le da a la música una unidad sonora con independencia semántica, cabe hablar de una objetividad en la música acorde a las pretensiones hegelianas de identidad. Para ello, es necesario que demos cuenta de una suerte de esencia de la música, la cual nos permita dar respuesta al porqué de la afirmación hegeliana de un *poder mágico* o *especial* que habita en los

---

16 Una de las dos materias primas de la música, la otra es el espacio-tiempo.

componentes más profundos de una obra musical. El camino para resolver estas interrogantes no solo aparece en la condición romántica que relaciona lo musical con la interioridad del sujeto, sino que también yace en la objetividad misma de la música; es decir, en sus relaciones materiales traducidas en el vínculo *sonido-temporalidad-espacialidad*.

Al respecto, en la primera parte de este escrito mencionábamos la dificultad señalada por San Agustín para referirnos al tiempo no solo como interioridad, sino también como concepto fácilmente comunicable. Esa dificultad radica, en parte, por el obstáculo que representa asumir el tiempo y hacerlo propio. En términos hegelianos, el problema con el tiempo radica en “asumir el ser-otro y hacerlo propio” (Espiña, 1996, p. 147). El ser-otro es aquello que se encuentra fuera de nosotros, es el fuera de sí del espíritu, al que Hegel finalmente relaciona con la naturaleza.

Así, para poder concebir el tiempo en términos hegelianos hay que llevarlo a devenir como idea, como verdadero concepto. Dice Espiña (1996, p. 147) que el tiempo debe ser elevado a una idea en la que se entienda como *simultaneidad desplegada*. Todo ejercicio de conceptualización de lo existente está anclado a una temporalidad, por lo que el concepto es válido dentro de un tiempo, es “mediato, a través de una característica que puede ser común a muchas cosas” (Kant, *KrV*, A 320). El tiempo es una unidad que se establece desde su negatividad, o sea, negando lo otro. En ese sentido, esa unidad que establecemos con el tiempo solo es posible en términos de inmediatez, pues el tiempo solo *es en el ahora*. De modo que el ahora es el límite de nuestra propia realidad. Cuando “definimos el ahora, estamos definiendo su ya no ser. Y estamos con ello ya definiendo el futuro. El futuro no es el ahora, sino que lo será” (Espiña, 1996, p. 151). El ahora se presenta como un límite, como un *es* y el futuro aparece como algo que, en sí, *no es*. Por otra parte, dice Espiña (1996), “hay otro aspecto en el ser del ahora: su no-ser como el ser ya superado, y eso es el *pasado*” (p. 152). En consecuencia, en la dialéctica del tiempo “la esencia [...] es el ahora. El tiempo no es el pasado ni el futuro, sino lo común al *pasado* y el *futuro*: que en algún momento han sido o serán *presente*” (p. 152).

Esta situación del ahora tiene mucho que decirnos acerca de la experiencia musical por tratarse de una condición que está en constante devenir de lo posible y del recuerdo. De manera que la música, a diferencia de otras artes, está en

constante actualización a causa de su relación con la negatividad del ahora: en el instante en que el sonido es percibido, este no tiene presencia prolongada en nuestro mundo subjetivo, pues por tratarse de una onda, no puede garantizar su consistencia a partir de un único estímulo que lo originó. La existencia de la música se da por la inmediatez del instante que nace y muere con nosotros. “La música, pues, dada la naturaleza efímera del sonido, no sólo requiere ser vivificada constantemente, sino además su manifestación (*Erscheinung*) debe realizarse también a través de un sujeto vivo” (Cataldo, 2012, p. 600). La vibración de la cuerda o del parche garantiza una corta presencia del sonido en el mundo y es menester del artista o del oyente forjar una relación particular con el ahora para garantizar que esa brevedad se haga eternidad en el alma. Por esta razón, la música, vista como sonidos organizados a través del tiempo, solo es posible si *hay un quién* que la haga aparecer con toda la fuerza del instante inmediato. En palabras de Hegel (2011), el efecto conciliador de la música se da cuando esta ingresa y “se esfuma rápidamente, penetra inmediatamente a través del oído en lo interno del ánimo y dispone al alma a sentimientos simpáticos” (p. 649).

Con la afirmación del *ahora* como principio rector, la temporalidad deja su firma en el proceso de identidad de lo musical. La música es un arte del tiempo. Sin embargo, no se trata de una identidad que se forja en un tiempo abstracto y absoluto, pues el ahora permite una conciencia musical y una noción de sucesión de instantes que solo se pueden concatenar en una *espacialidad dirigida*. El tiempo es identificado como tal si hay un instante y un espacio por recorrer. En la música, al tener al sonido como otra materia prima aparte del tiempo, y tratarse de una onda, la correspondencia del espacio con el tiempo debe ser tenida en cuenta como una unidad que permite cumplir sus principios básicos de *movimiento ondulatorio*<sup>17</sup>. De la misma manera que no podemos tener una idea del tiempo si no hay espacio por recorrer o extensión que abarcar temporalmente, la idea de una espacialidad tampoco se nos muestra si no hay un tiempo que avance de acuerdo con la distancia recorrida.

En relación con esto, mientras que una escultura tiene una objetividad espacial que remite a su unidad externa y de contenido, en el caso del arte musical “la

---

17 Las magnitudes y unidades que definen una onda, como el sonido, son: *amplitud, longitud, ciclo u oscilación, periodo y frecuencia*.

orientación espacial” es un rasgo específico del sonido. Lo que sucede es que la materia de la música carece de una objetividad espacial: “el sonido no está ahí al modo de una presencia constante y subsistente” (Cataldo, 2012, p. 595). La escultura está en un único espacio, la catedral e inclusive la obra pictórica están ceñidas a un punto tridimensional (arquitectura y escultura) o bidimensional (pintura)<sup>18</sup>. Una canción puede ser escuchada a la distancia y ser claramente identificable, pero la verdadera escultura solo puede ser reconocida si nos desplazamos hasta ella; lo mismo sucederá con la catedral y la pintura. O, dicho de otra manera, físicamente el sonido no depende de nuestro interés para hacerse patente. Sin embargo, y pese a llegar sin ser invitada, la espacialidad orientada del sonido debe instalarse en lo más profundo del ánimo y desde allí hacerse unidad con la noción de tiempo.

Conforme a lo anterior, el encuentro de la espacialidad y la temporalidad deviene en *espacio-tiempo*, en donde “no pasamos de modo subjetivo al tiempo, sino que es el espacio mismo que pasa al tiempo” (España, 1996, p. 156). Este devenir se manifiesta como *duración*, como proceso que se presenta en forma de un *aquí y ahora*. El sonido musical llegará como una sucesión de tiempo y espacio real en términos de una continuidad. La música es, por lo tanto, espacio-tiempo. Hay un aquí y ahora de la aparición musical y así es como lo percibimos y nos damos cuenta de su existencia. La realidad de una obra musical solo es posible en función del aquí y el ahora: el sonido que llega a nuestros oídos lo hace solo como *inmediatez*; por ello, ese primer momento es fundamental para que la música cobre existencia e identidad a la vez que patentada toda su fuerza.

## 6. El compás musical: el poder mágico de la música

LO HASTA AQUÍ MENCIONADO nos habla de dos dimensiones que debemos abordar cuando se trata de comprender la música desde el pensamiento hegeliano. Por un lado, la música es emoción, es decir, tiene en su contenido el componente que la ubica en el punto medio de las artes románticas en su progresivo alejamiento de la espacialidad concreta y del tiempo abstracto. Por otro lado, la

---

18 Si bien el sonido también posee tridimensionalidad, esta no está restringida a un punto definido del espacio.

música también es *máthesis*<sup>19</sup>, es decir, es *número*, valor que determina las condiciones en las que su aquí y ahora son en efecto musicales. A pesar de esto, la música nunca dejará atrás la orientación que la acerca a lo más íntimo del ser humano, su mundo afectivo, el terreno del *sentimiento*, que será la manifestación del yo, el cual se hace contenido musical. Al respecto, Hegel (2011) dice:

*el sentimiento*, la subjetividad que se amplía del yo, [...] pasa ciertamente a un contenido, pero lo deja todavía en esta conclusión inmediata en el yo y en una relación carente de exterioridad con el yo. Por eso el sentimiento nunca deja de ser más que la envoltura del contenido, y es esta esfera la que reclama la música (p. 655).

El yo forma una perfecta unidad con la música. Esta remite a un estado anímico cuando, por medio de la palabra, le atribuimos al sonido una cualidad que refiere a nuestro presente emocional: canción alegre, canción triste, música pesada, música aburrida, etc. También recurrimos a la música para acompañar situaciones de alta carga emocional, como el duelo, la fiesta o el desamor. Además, el yo, por cuanto es una unidad de autoconciencia, se constituye efectivamente en la *dimensión temporal*, lo cual permite ese perfecto encuentro entre el sonido dinámico y la propia actividad interna.

Ahora bien, así como tenemos por parte de Hegel todo un reconocimiento al carácter romántico de la música en lo referente a la profundidad de los sentimientos; el mismo autor expone la existencia de un proceso interno, en el cual tenemos una progresión que da como resultado la obra terminada con cada uno de sus componentes básicos: *melodía*, *armonía* y *ritmo*, sumados al componente *instrumental*, que es una aproximación a la actual idea de timbre musical. Este movimiento es equivalente al proceso general de idealización de las obras de arte, en donde a medida que avanzamos por las formas artísticas nos encontramos con un progresivo alejamiento de la forma abstracta en favor de un dominio de la actividad espiritual. No obstante, Hegel (2011), refiriéndose a la música, nos dice que aunque las artes románticas tengan un componente subjetivo mucho más claro que otras formas artísticas, la relación con una materialidad y unos criterios

---

19 La *máthesis* es, siguiendo a Dahlhaus y Eggebrecht (2012), el componente cuantitativo, la medida a la cual es sometido el sonido para convertirse formalmente en música.

cuantitativos, en favor de una unidad de forma y contenido, no pueden escapar a la reflexión. Veamos lo que dice al respecto:

Lo mismo hace la música en su dominio, en la medida en que, por una parte, independientemente de la expresión del sentimiento, sigue las leyes armónicas de los sonidos, que se basan en relaciones cuantitativas, por otra, tanto en la periodicidad del compás y del ritmo como en ulteriores desarrollos de los sonidos mismos, recae de diversas maneras en las formas de la regularidad y la simetría. Y así, pues, en la música domina tanto la más profunda intimidad y alma como el más riguroso entendimiento, de modo que unifica en sí dos extremos que fácilmente se autonomizan recíprocamente. En esta autonomización adquiere particularmente la música un carácter arquitectónico cuando, desligada de la expresión del ánimo, construye para sí misma, de modo rico en inventiva, un edificio sonoro musicalmente conforme a ley (p. 649).

En virtud de esas leyes o principios cuantitativos a los cuales la música debe ser conforme, Hegel (2006, 2011) indica que hay *cuatro objetividades*, que en parte son una adaptación de los elementos que en la actualidad se dice conforman una pieza musical<sup>20</sup>; las cuatro objetividades son: el *compás*<sup>21</sup>, *la tonalidad* (armonía), *el instrumento* y *la melodía*. En este caso, nos remitiremos a exponer la primera objetividad: el compás musical, y la expresión dada por el filósofo de Jena que lo señala como causa de un *poder mágico*.

En ese orden de ideas, podemos afirmar que la música es inherente al tiempo y tiene una condición espacial. Pero, al tratarse de una producción humana, esta se elabora en favor de una unidad; es decir, la música, como forma artística, debe tener una

duración y [un] movimiento meramente temporales que el arte no puede dejar al azar, sino que se tiene que determinar según medidas fijas, diversificar mediante diferencias, y debe en estas diferencias restaurar la unidad. Esto da la necesidad de medida del tiempo, compás y ritmo (Hegel, 2011, p. 661).

---

20 Melodía, armonía y ritmo.

21 En este caso las cuatro objetividades a las cuales me refiero son tomadas de la afirmación hecha por Hegel (2006) en donde señala que el sonido en su constante dinámica espacial y temporal debe convertirse en algo *conforme* al arte.

Con la cita anterior, nos encontramos, de nuevo, con un proceso de espiritualización dentro de la música; ahora, este proceso de hacer intelectual y vivificar el tiempo se da en la medida en que el tiempo, inicialmente abstracto e indiferenciado, entra a conceptualizarse a partir de su negación, y desde ahí establecer una unidad métrica, la cual es puesta en términos de un *ahora* que sirve de columna vertebral para la pieza musical: esto es el *pulso* o lo que en la actualidad se ha popularizado como *beat*. La importancia de una determinación del tiempo abstracto en una medida se debe a lo que Hegel (2011) llama el *sí simple*, que corresponde a una forma de la conciencia en la que se percibe la profundidad del sonido para luego devenir como una objetividad interna, como una unidad de tiempo presente, que debe ser identificada. Esta situación se traduce en el efecto que tiene una pieza musical sobre un oyente que, en una suerte de encanto mágico, comienza a marcar con el pie o con la mano el pulso de la pieza que está oyendo. Por ejemplo, cuando marcamos espontáneamente el pulso del tres cuartos de un vals o el pulso en negras del bombo en un compás de cuatro cuartos de música electrónica. En términos hegelianos esta respuesta por parte del oyente a marcar el pulso obedece a un recogimiento del ánimo que luego nos lleva a una irrupción del yo en búsqueda de orden ante la indeterminación temporal, aquella en la que se encontraba la pieza musical al inicio. Este efecto se produce como una suerte de hechizo cuyo poder es tan fuerte que logra, casi de manera inmediata, abstraernos de nosotros mismos para volcar nuestra atención en el sonido y hacernos unidad con él.

Sin embargo, si esa unidad temporal, que es el pulso, no está diferenciada, este marcar se convierte en una unidad completamente arbitraria. Para Hegel (2011) este vagar incesante “sólo puede reencontrarse y satisfacerse en la medida en que *quanta singulares* son llevados a una unidad que, puesto que subsume bajo sí particularidades, debe ser ella misma una unidad determinada” (p. 663). Así, con la dificultad interpretativa de la cita anterior, nos quiere decir Hegel que el proceso de espiritualización del tiempo lleva a configurar una unidad que contiene una determinada cantidad de unidades fundamentales (pulsos). Es una condición que evoca la figura de la *matrioska*, pues se trata de un proceso de subsunción especulativa del tiempo.

Ahora bien, los dos primeros momentos en los que el tiempo abstracto se configura desde el yo en un ahora concreto (pulso) y es juntado a otras pequeñas

unidades de tiempo o *beats*, constituyen el marco final sobre el cual pueden aparecer los otros elementos que hacen emerger la obra musical. A este conjunto, que reúne y delimita los pulsos para un eventual aparecer de la melodía y la armonía Hegel lo denomina “compás” (*Takt*). El compás será para la música lo que el lienzo enmarcado es para la pintura al óleo.

El compás, en ese sentido, no es más que “una determinada unidad temporal como medida y regla tanto para la interrupción marcada de la sucesión temporal hasta entonces indiferenciada como también para la duración igualmente arbitraria de sonidos singulares” (Hegel, 2011, p. 663). La diferencia entre la inclusión del compás y el tiempo indeterminado es que el primero permite que el sonido sea comprendido como una unidad determinada en el tiempo, pero como la obra musical indica una continuidad y una duración, el compás responde a la idea que dice que el tiempo solo es concebible desde el ahora, marcando el *no-ser* de los siguientes momentos musicales al dividir la composición en diferentes partes, cada una diferenciada de la otra. Por esta razón, en la gramática musical cada compás dentro de una partitura se representa con un número volado, en el cual cada compás interpretado se convierte en un constante ahora y los demás compases son un *no-ser* (futuro) o un *no-ser ya superado* (pasado).

Hasta este punto hemos hablado del compás únicamente en su formalidad, lo que por supuesto se corresponde con la concepción original del compás que lo identifica como el resultado de la acción organizadora del espíritu, quien parte de su propia interioridad para convertirlo en el suelo donde se erige la melodía y la armonía. No obstante, el punto es descubrir la razón del uso del adjetivo *mágico* por parte de Hegel cuando se refiere al compás. La primera razón tiene que ver con lo que hace que una unidad del compás se destaque por encima de las demás. La causa, en palabras del autor alemán, es que “las fracciones esenciales del compás se hagan valer en la misma y sean también efectivamente marcadas como la regla que primordialmente ha de destacar. Esto sucede por medio del *ritmo*” (2011, p. 664). El ritmo es para Hegel (2011) parte de la *unidad vivificadora*, dentro de la medida del tiempo que luego se completa con la melodía. El ritmo es el primer componente que remite a una condición orgánica del sonido. Con el ritmo, el espíritu deja su huella indeleble en la primera objetividad de la música.

Los acentos, que corresponden a una variación en la intensidad de un sonido dentro del compás, tienen la propiedad de generar distintas dinámicas. En

general, la experiencia del oyente se traduce en una sensación de movimiento, de oscilación que lleva a la interioridad a encontrar agrado en el bucle que empieza a formarse gracias a una sucesión de instantes presentes que pronostican un retorno del momento pasado. La síncopa en el jazz o en el funk son ejemplos de cómo se le asigna un contenido al compás que da cuenta de la actividad del espíritu consciente de su propia interioridad. Como consecuencia, el oyente entregado al efecto del ritmo del compás “cae apresado por este elemento no sólo según esta o aquella particularidad o meramente captado por un contenido determinado, sino elevado a la obra y puesto él mismo en actividad según su *si simple*, el centro de su ser-ahí espiritual” (Hegel, 2011, p. 665).

Finalmente, Hegel hace una distinción dentro del ritmo para incluir *el ritmo melódico* que es la forma en la cual la palabra, al igual que en la poesía, está relacionada con una métrica. Sin embargo, no está sometida a las leyes estrictas del compás. La melodía no necesariamente debe tener su inicio y final sincronizado con el del compás. De hecho, cuando esto sucede y una pieza musical tiene una melodía que coincide con los inicios y finales de un compás, esta pierde fuerza, tal como sucede con la rima de dos palabras iguales al final de dos versos. El componente melódico es como las hojas que caen por la gravedad que, mientras lo hacen, danzan libremente con la caricia del viento. Es así como esta melodía le imprime un componente espiritual pleno al compás al ser la configuración musical más cercana a la palabra. La melodía es “[el] curso de los sonidos, [es en cada caso una] progresión más rápida [o más lenta]. Aquello que debe expresarse es el alma sentiente, tal interioridad es la interioridad pensante, el pensamiento puro que se desarrolla en sí” (Hegel, 2006, p. 455). La melodía en el compás es el último peldaño dentro de la primera objetividad de la música, pues se refiere a la organización suprema que hace el espíritu del tiempo-espacio al punto de ser el elemento musical más cercano a la voz humana, pudiendo convertirse en palabras o simplemente en sucesión de sonidos ordenados en el tiempo<sup>22</sup>. Una extraña familiaridad surge aquí: la música parece representar bajo su particularidad una estructura afin a lo más recóndito del ánimo, y así como las palabras hablan de nuestro presente existencial, los sonidos musicalizados parecen hacer

---

22 La música instrumental o la música lírica (con letra).

lo mismo y responder a cada una de las singularidades del ánimo. Basta un ligero cambio en la estructura rítmica, armónica o melódica para que una fuerza, casi como si se tratara de magia, se apodere de la interioridad y la reconfigure de formas inesperadas.

## 7. Conclusiones

DEBEMOS DESTACAR QUE HAY UN VALOR EN LA EXPOSICIÓN HEGELIANA DEL ARTE en el que la idea expresada sensiblemente a través de la obra busca identificarse con la totalidad del universo. Dentro de ese proceso dialéctico de identificación, la música será un elemento central al revelarnos su profunda inserción en la dinámica del espíritu y su papel como medio de autoconocimiento. En este sentido, Hegel no aborda la música simplemente como un arte decorativo o anecdótico, sino como una forma especial del espíritu absoluto que nos permite acceder, mediante la experiencia sensible, a la comprensión de nuestra propia interioridad. Esta visión integradora no se limita al contenido sonoro, sino que también se extiende a componentes estructurales como el tiempo, el compás y el ritmo que, lejos de ser meramente formales, son constitutivos de una ontología de lo sensible y lo espiritual.

Uno de los grandes aportes de Hegel es conferirle a la música un estatuto epistémico: la música no solo se escucha, sino que se piensa y se siente como una vía hacia el conocimiento de nosotros mismos. Lo musical, como forma artística, está desligado de la representación figurativa y se acerca a la expresión pura de la interioridad, encarnando así el punto más alto del arte romántico. La música no es mera imitación de la naturaleza; al contrario, manifiesta las estructuras internas del espíritu a través de una materia efímera como el sonido, cuyo carácter temporal lo convierte en un reflejo del devenir del pensamiento.

La concepción hegeliana del tiempo musical, quizá influida por el sentir religioso de San Agustín, destaca la imposibilidad de entender lo temporal únicamente como un fenómeno externo. Por el contrario, el tiempo se presenta como una vivencia interior que, en la música, se articula mediante la sucesión de sonidos y la estructura rítmica. Este tratamiento del tiempo permite a la música operar como un lenguaje que, aunque sin una semántica fija, comunica emociones y estados del ánimo con una potencia que un lenguaje formal no pueden alcanzar.

Por otra parte, Hegel reconoce en el compás musical un *poder mágico* que, a pesar de su tono poético, en realidad se refiere a la capacidad que tienen el ritmo y el compás para afectar directamente nuestra conciencia cuando hacemos las veces de oyentes, lo que genera una respuesta corporal y anímica inmediata. El compás no es una medida arbitraria, sino una forma concreta mediante la cual el espíritu organiza el tiempo para hacerlo inteligible y sensible. A través del compás, el oyente participa de la obra, integrándose en su dinámica mediante un proceso de identificación que se aproxima a lo ritual y encantador.

Por lo tanto, la música para Hegel es una manifestación privilegiada del espíritu, no por su capacidad de reproducir el mundo externo, sino por su capacidad reveladora de la interioridad, donde convergen emoción y matemática, libertad subjetiva y estructura objetiva. Así pues, su carácter mágico radica en su poder transformador de la interioridad, además de provocar nuestro reconocimiento en lo sonoro y hacernos partícipes de una totalidad espiritual que nos excede y, al mismo tiempo, nos constituye.

#### Referencias

- Adorno, T. W. (2002). Sobre la música popular (On Popular Music). *Guaraguao*, 6(15), 163-201. <https://www.jstor.org/stable/25596308>
- Bécquer, G. A. (2001). *Rimas y leyendas*. Pehuén Editores.
- Cataldo, G. (2012). Música y subjetividad. Hegel y las concepciones románticas de la música. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 29(67), 593-608. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ASHF.2012.v29.n2.40701](https://doi.org/10.5209/rev_ASHF.2012.v29.n2.40701)
- Dahlhaus, C., & Eggebrecht, H. H. (2012). ¿Qué es la música? (L. Bredlow, trad.). Acantilado.
- Debernardi, I. (2020). Las lecciones sobre estética de Hegel: discrepancias fundamentales entre la edición de Hotho y los *Nachschriften*. *Aisthesis*, 67, 9-30. <https://doi.org/10.7764/67.1>
- Díaz, E. (2007). Hegel y la ciencia de la experiencia de la conciencia. *Perspectivas Metodológicas*, 7(7), 151-159. <https://doi.org/10.18294/pm.2007.516>
- España, Y. (1996). *La razón musical en Hegel*. Eunsa.
- Hegel, G. W. F. (1973). *Introducción a la historia de la filosofía*. Aguilar.
- Hegel, G. W. F. (1986). *Werke in 20 Bänden. Vorlesungen über die Ästhetik* (17ª ed., Vol. 14., E. Moldenhauer & K. M. Michel, eds.). Suhrkamp.

- Hegel, G. W. F. (2011). *Lecciones sobre la estética* (A. Brotons, trad.; 2ª ed.). Akal.
- Hegel, G.W. F. (2006). *Filosofía del arte o estética* (D. Hernández, trad.). Abada.
- Huesca, F. (2020). La forma estética en Hegel: el arte como un vehículo cognitivo. *Tópicos del Seminario*, 43, 105-121. <https://doi.org/10.35494/topsem.2020.1.43.663>
- Kant, I. (2021). *Crítica de la razón pura* (J. L. Villacañas, trad.). Gredos.
- Llanos, A. (1988). *Aproximación a la estética de Hegel*. Editorial Leviatán.
- McNabb, D. (2012). *Hegel y el arte* [Video y libreto]. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=RkAFdvuZdF4>; <https://drive.google.com/file/d/0B6MAGzpLwdlUYllhdkdONDUxcFE/view?resourcekey=0-WJ-GpxnS2114KNOzrClZSKg>
- Moreno, M. (2022). La *Gesamtkunstwerk* hegeliana: La importancia de la ópera en la *Estética* de Hegel. *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana*, 55(154), 226-247. <https://doi.org/10.48102/rdf.v55i154.166>
- Quignard, P. (1996). *El odio a la música* (P. Jacomet, trad.). Andrés Bello.
- Rowell, L. (2005). *Introducción a la filosofía de la música* (M. Wald, trad.; 1ª. ed.). Gedisa.
- San Agustín. (2007). *Sobre la música. Seis Libros* (Luque, J. & López, A., trad.). Gredos.
- San Agustín. (2011). *Confesiones* (Rodríguez, P., trad.). Alianza.
- Saussure, F. de. (2017). *Curso de lingüística general* (M. Suñer, trad.; 5ª. ed.). Akal.
- Yule, G. (2007). *El lenguaje* (N. Rafecas, trad.; 3ª. ed.). Akal.