

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La tragedia en Hegel

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

VIVIANA GONZÁLEZ GONZÁLEZ

México, D.F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

La redacción de esta tesis fue posible gracias a una beca que la DGAPA me dio a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT). Agradezco, pues, la ayuda económica que se me brindó, pero sobretodo agradezco la atención y el apoyo académico que Carlos Oliva pudo otorgarme durante los ochos semestres que tomé clases con él.

Índice

Introducción1
I. Breve esbozo de la verdad en Hegel: de la verdad especulada o de cómo superar la sustancia intuida o reflexionada. 5
II. La verdad estética de la tragedia 9
1. La verdad como belleza: la verdad en el arte y en la filosofía del arte.	
1.1 Arte: verdad intuitiva.	
1.2 Filosofía del arte: verdad conceptual.	
1.3 Fines del arte. La tragedia, más allá de toda purificación y fin moral.	
1.4 Verdad y belleza de la experiencia trágica: sentido común.	
2. La verdad en la obra de arte.16
2.1 Modos singulares de lo bello. La verdad de la poesía	
2.1.1. El <i>pathos</i> del <i>epos</i> .	
2.1.2 El <i>pathos</i> de la lírica	
2.1.3 Tragedia antigua y drama moderno	
2.2 La unidad absoluta y su despliegue temporal22
2.2.1 El drama de la historia	
2.2.2 Libertad e historia	
2.3 Formas particulares de lo bello.32
2.3.1 Lo sublime de la simbolización de la verdad. (La verdad antigua fuera de Grecia.)	
2.3.2 Verdad y belleza en la poesía trágica griega.	
2.3.3 La verdad sublime de la forma artística romántica	
a. Piedad y tragedia.	
b. Ontología dramática: la escisión de lo real y su anhelada unidad en el arte.	
c. Ontología trágica: la escisión en el seno del arte y de la filosofía.	
d. La muerte de la tragedia y de toda teodicea	
III. La verdad ética-política de la tragedia53
1. De la sustancia ética a la acción: de la epopeya a la tragedia.	
2. El paso de la ley de la familia a la ley del Estado. La relación ética entre	

hermano y hermana.

3. La mujer dentro del trágico paso

IV. Drama y especulación: ¿una verdad más allá de toda reflexividad y de toda intuición romántica?63

Conclusiones71

Bibliografía74

Introducción

A lo largo de ésta tesis traté de desmembrar las implicaciones y presupuestos de la ontología hegeliana, la cual he reconocido como una ontología dramática con base en tres puntos principales:

1. La verdad estética de la tragedia, a través de ella analicé la relación entre la verdad del arte trágico y la verdad filosófica.
2. Verdad e historia, aquí estudié el paso del simbolismo inconsciente al arte trágico consciente, y del arte trágico consciente a una filosofía dramática moderna que a su vez decanta en una filosofía trágica posmoderna.
3. La verdad ética-política de la tragedia, de ella me resultó peculiarmente interesante el paso de la sustancia ética épica a la acción trágica.

Cada uno de esos puntos tiene su respectivo capítulo. En el penúltimo capítulo de mi tesis: “Drama y especulación: ¿una verdad más allá de toda reflexividad y de toda intuición romántica?” traté de llevar los tres puntos anteriores hacia una breve conclusión para mi hipótesis. El punto de unión de los tres aspectos anteriores (la verdad estética, la filosofía de la historia y la verdad ética-política) la hallé en la ontología hegeliana y en su método especulativo.

La hipótesis de la que partí fue que desde la reflexión estética que hace Hegel de la tragedia y el drama moderno se ve sabotada su propia ontología. ¿Cómo sostener una ontología de la identidad, en una época dónde el drama mismo dibuja la dispersión del ser? La idea especulativa de alcanzar la unión de los opuestos se verá recortada por la experiencia del sujeto moderno. Así, serán frustradas:

- a. Dentro de la teoría del conocimiento: la infinitud del conocimiento; la superación de los métodos para llegar al conocimiento de la verdad: el reflexivo kantiano, shellingiano y fichteano, así como el intuitivo romántico.
- b. Dentro de la ontología: el anhelo de una verdad como identidad de lo opuesto, de una identidad entre el ser y el pensar en el fondo de lo real.
- c. Dentro de la ética y filosofía política: la armónica relación hermana-hermano, familia-Estado.

d. Dentro de la filosofía de la historia, la historia como teodicea.

La estética abrirá una brecha entre la verdad como adecuación y la verdad como revelación. La verdad comenzará a pensarse más ontológicamente que desde una teoría del conocimiento.¹ La verdad de lo real, por encima de toda adecuación, no podrá sustraerse a la temporalidad, a la negatividad, al dolor, a la pasión, a la contradicción... Para Hegel, sin embargo, quedará un cierto núcleo esencial resguardado del conflicto trágico. No obstante, lo trágico de lo real no será mirado platónicamente, es decir, como un aspecto ilusorio de lo real, falsedad de lo real².

Para Hegel, lo trágico: la negatividad, el dolor, la temporalidad... será parte esencial de lo real. Mas él no llegará a pensar, como Nietzsche, que la estructura de lo

¹ “Entender la *verdad como adecuación* sería un segundo momento de la *verdad apofántica*, de la verdad originaria en un sentido *ontológico*, puesto que toda verdad-adequación se da en una apertura histórica determinada que fija las reglas a partir de las cuales algo puede considerarse como verdadero. Ese algo a considerarse como verdadero o falso en términos *epistémicos o lógicos* ha sido previamente desocultado, es decir, es ya verdadero ontológicamente [...] La apertura histórica no es susceptible de ser considerada como verdadera en términos de adecuación [...] epistémico-lógica...” González Valerio, M., *El arte develado*, n.196.

² Dice Ridley Aaron: “La idea que uno tiene de tragedia está íntimamente relacionada con la mirada que uno tiene de la naturaleza humana. Si –como Platón, o como muchos filósofos con influencia cristiana– uno tiende a pensar que existe una esencia en la naturaleza humana que está a prueba de toda contingencia, uno estará inclinado a ver la tragedia como eliminable o incluso ilusoria...” “Tragedy”, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, p.409. Así, la idea de tragedia que tuvo Platón, es decir, “la doctrina platónica del arte es consecuencia de su teoría de las Ideas.” Sixto Castro, *En teoría, es arte*, p.48. Para Platón la poesía trágica era sólo una imitación de lo real, ilusionismo, falsedad, no ser (*Rep.X*, 595a; *Sof.* 240c; *Leyes* 889a). Las artes se hallaban, pues, lejos de la idea -lo único real y verdadero-. Así, Platón termina “...estableciendo una frontera entre poetas y filósofos.” *Ibid.*, p.49 Para Hegel, en cambio, el arte se hallará cerca de la verdad suprema, y en algún punto llegará a decir que la poesía trágica es como un preámbulo a ciertas ideas filosóficas como la justicia. Hegel, pues, trata de borrar oposiciones. De forma que la tragedia no se aleja de la filosofía, así como lo trágico y contradictorio no está fuera de la coherencia de lo real, ni el mal lejos del hombre bueno –la Antígona que ha seguido como alma bella la ley divina-. Platón, por el lado contrario, no aceptaría que el hombre bueno pudiese ser dañado por mal alguno “El hombre bueno se identifica con las Formas, las verdades eternas, y ellas se hallan más allá de toda contingencia que pudiera llevarnos a una situación trágica. El infortunio, por tanto, jamás podría golpear al hombre bueno. En este sentido, lo trágico no es genuinamente una característica esencial de la vida humana...” Ridley A., *loc.cit.*

real es en sí misma trágica³. Para Hegel, el saber trágico no será opuesto al saber filosófico, será más bien, un preámbulo. Para Nietzsche, en cambio, el saber filosófico se opondrá al saber trágico. Para él, no existirá ningún ensamble entre un saber que reduce la realidad a un único y estable fundamento, y un saber que muestra la realidad en su inquietante ambigüedad.

La visión hegeliana se alejará, pues, de toda aquella ontología que ponga la verdad en términos de pura contradicción o bien en términos de pura correspondencia y no-contradicción. Para Hegel la verdad será la manifestación de la idea. Por ello, la tarea de la *Fenomenología* será hacer posible al ser el manifestar su esencia a través de la *experiencia* de la conciencia. Dicha *experiencia* llegará a la verdad a través de la *aufhebung* que no es simple falta de contradicción, sino superación de lo negado que conserva lo negado. Lo que medirá la verdad no será la concordancia con una realidad externa, sino la regla intrínseca del conocimiento, la pauta se hallará en la conciencia misma.

Con base en este concepto de verdad, me permitiré indagar las propuestas de Trías y de Hyppolite, que ven en la filosofía de Hegel un *pantragismo* acogido por un *panlogismo* o bien un drama. Tal drama, estructurado en los últimos libros de Hegel, tiene los principios de su desmoronamiento, a mi parecer, en las postrimeras reflexiones de su *Filosofía del arte*. Sin embargo, dicho desmoronamiento no pasa a mayores, pues como Hegel mismo dice "...lo verdadero tiene por naturaleza el abrirse paso al llegar su tiempo [...] nunca se presenta prematuramente ni se encuentra con un público aún no preparado".⁴ Así, la filosofía dramática de Hegel dista de una ontología trágica, como lo explicaré a lo largo de mi tesis.

Para mi tesis recurrí a las interpretaciones de Trías y de Hyppolite, pero también a las de Valls Plana. De las obras de Hegel, revisé principalmente sus obras póstumas: la *Fenomenología del Espíritu* (1807), las *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (1833-36), *Fe y saber* y las *Lecciones de estética* (1835-1838) versión Akal – apuntes de Hotho- y Abada -apuntes de Victor von Kehler-.

Por último, añadiré que al finalizar esta tesis me gustaría hallar no una respuesta como tal sino los problemas filosóficos que se desprenden de una ontología que se

³ La vida es deseable no, a pesar de su carácter trágico, sino por su carácter trágico, por su fragilidad y temporalidad. Los valores del mundo –éticos, estéticos- no pueden sustraerse de la contingencia de esa realidad trágica.

⁴Hegel, *Fenomenología del espíritu*, pról., IV, 3, p.47.

delimita a sí misma y que delimita la tragedia como resolución de oposiciones. ¿Qué me puede aportar el estudio hegeliano de la tragedia para entender la interpretación moderna y contemporánea del mundo, específicamente para entender la experiencia estética moderna?

El enfoque estético que le daré al ensayo no me llevará, sin embargo, a descartar un análisis de la tragedia desde la filosofía de la historia, o bien desde su verdad ética y política. Al contrario, me apoyaré en los problemas que se desprenden de todos esos rubros para poder dar cuenta de todo lo que la experiencia estética trágica da para pensar. Y con mayor interés, para dar cuenta de la experiencia estética que se abre paso con dicha ontología. ¿En dónde se halla la fuente de la experiencia estética para dicha ontología: en un sentido comunitario de verdad casi intuitivo –como en el *pathos* de la tragedia griega-; o en un movimiento de reflexividad que sólo se alcanza desde la estética, desde la verdad mediada, negada, nacida y renacida en el sujeto moderno –pasión-; o bien en un movimiento especulativo, casi místico, que busca la verdad más allá de toda reflexividad del entendimiento e intuición sin conceptos?

He organizado, pues, esta tesis siguiendo la idea hermenéutica de que en Filosofía no sólo presentamos resultados verificables, visibles y convincentes, sino además lo problemático, lo que da qué pensar. Chocamos con los límites de nuestra situación hermenéutica al buscar la verdad, con el horizonte de nuestro pasado y nuestro presente. En la búsqueda de la verdad, nos limitan prejuicios que tenemos y no sabemos que tenemos. No hay un enunciado que diga la verdad como tal. Sólo hay verdad en el enunciado en la medida en que éste es interpelación y no respuesta⁵.

⁵ “El primado de la pregunta frente al enunciado significa para la hermenéutica que cada pregunta que se comprende vuelve a preguntar a su vez.” Gadamer, H.G., *Verdad y Método*. p.61.

I. Breve esbozo de la verdad en Hegel: de la verdad especulada o de cómo superar la sustancia intuita o reflexionada.

La verdad de “la cosa no se reduce a su fin, sino que se halla en su desarrollo, ni el resultado es el todo real, sino que lo es en unión con su devenir.”⁶ La verdad está en la unidad de lo distinto que se ha desarrollado a lo largo de la historia. Así hay que reconocer que en lo particular de cada filosofía, de cada obra de arte, de cada suceso histórico... se halla lo general, un hilo racional, una cohesión, una trayectoria; no sólo una verdad temporal y fortuita. Todo lo que acaece es racional de suyo.

Para Hegel, lo verdadero se comprende sólo por la evolución. Su naturaleza consiste en llegar a ser lo que es. No es lo que es simplemente. La verdad no es un pensamiento formal, simple y abstracto; no se cifra en generalidades, es lo concreto. Es el punto de partida del que surge una diversidad. No hay, pues, una verdad estática atemporal que sólo pueda ser intuita. La verdad puede ser pensada, es concreta y temporal. Lo verdadero, no obstante, es también eterno, dice Hegel, “...no es verdadero solamente para hoy o para mañana, sino fuera de todo tiempo y, en la medida en que se halla dentro del tiempo...”.⁷

La verdad, entonces, puede pensarse. La filosofía (como saber real, es decir, como ciencia, y no como amor por el saber) es la encargada de exponer la verdad a través de conceptos. Conceptos llenos que no se despegan de este presente. A ese “permanecer en este presente” Hegel lo llama experiencia. La exposición, por tanto, no puede realizarse a través de la intuición de un saber inmediato. Ya que este modo de representar la cosa no mira al presente, mira al cielo o al sueño, cree que Dios le infunde en sueños la sabiduría. Estos modos de representación desprecian la determinabilidad, el concepto, la reflexión y la medida; dejan que reine lo fortuito, ahogan la conciencia de sí, persiguen un contenido finito, indeterminado, nebuloso. Creen que la conciencia no puede llegar a conocer la verdad, se quedan en la duda. Convierten lo subjetivo en pauta de lo válido.

La ciencia, sin embargo, no es patrimonio esotérico de unos cuantos, es inteligible universalmente. La ciencia puede ser inteligible porque hay un cierto patrimonio común a todos, dice Hegel en el Prólogo a la *Fenomenología*. Cada individuo adquiere del espíritu universal un patrimonio –figuras ya dominadas,

⁶ Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, pról., I, 1, p.8.

⁷ *Ibid.*, p.42.

pensadas, lo conocido no reconocido sino dado por su puesto, lo que no causa asombro. Este patrimonio debe ser analizado, animado, reflexionado a través de la experiencia de la conciencia, de su automovimiento. Dicha experiencia consciente -no bella- es la única capaz de retener lo muerto, lo desgarrado, negado, de hacer que los pensamientos fijos cobren fluidez, automovimiento.

La experiencia es el "...movimiento dialéctico que la conciencia lleva a cabo en sí misma, tanto en su saber como en su objeto, en cuanto brota ante ella el nuevo objeto verdadero...".⁸ El método para alcanzar la verdad está, pues, en la comparación que la conciencia hace consigo misma, en esa adecuación entre el objeto y el concepto, entre la pauta y a lo que ha de aplicarse. No ha habido ningún instrumento externo que nos acerque la verdad para después ser desechado "...como se deja a un lado la herramienta después de modelar la vasija ya terminada...".⁹ El conocimiento no se ha limitado a acercar el absoluto como la vara con pegamento nos acerca el pájaro.

Para Hegel, entonces, no hay un entendimiento que se limite a recibir la verdad del objeto. La verdad no se halla ni en el sujeto ni en el objeto sino en el movimiento dialéctico de ambos, en su diferenciación que deberá decantar en su igualdad. La conciencia que busca la certeza en el conocimiento del objeto y la autoconciencia que busca su certeza en el conocimiento del yo, deberán ser superadas.

El método que propone Hegel para alcanzar la verdad va más allá de una actitud práctico negadora o teórica pasiva de un sujeto ante un objeto. El pensamiento especulativo busca "...renunciar a todo método reflexivo que interrogaría a su objeto desde afuera. La historia, no la reflexión, se ha cargado de conflictos y de síntesis, la historia que no refuta a fuerza de argumentos sino de cañones. Ya no reflexionar sobre lo real, reflejar lo real –*Speculum*, un espejo-, tal debe ser la filosofía especulativa."¹⁰

Una síntesis entre intuición y reflexión, como la que intentó Hegel en su juventud, no bastaría para alcanzar la verdad. Sólo es posible alcanzarla a través de un movimiento dialéctico "que la conciencia lleva a cabo en sí misma, tanto en su saber como en su objeto", experiencia... "...cuando la conciencia encuentra en su objeto que su saber no corresponde a éste, tampoco el objeto mismo puede sostenerse".¹¹

Así, pues, para el estudio de la verdad, dice Hegel, debe evitarse confundir el

⁸ *Ibid.*, introd., p.58

⁹ *Ibid.*, pról., III, 1, p.27.

¹⁰ Teyssedre, *La estética de Hegel*, p.25.

¹¹ Hegel, *ob.cit.*, introd., p. 58.

modo especulativo, el razonador y el figurativo. La figuración persigue lo inmediato, las verdades del sentido común y la revelación divina. No se esfuerza por cultivarse y pisotea la raíz de la humanidad, la universalidad. Su método es el entusiasmo y el presentimiento. El pensamiento razonador, por otro lado, interrumpe el ritmo inmanente en el concepto, impone arbitrariamente al contenido un principio motor, y se vuelve total libertad y vanidad en torno al contenido ya que lo reduce a la nada.

Las proposiciones del pensamiento razonador llevan en sí la diferencia entre el sujeto y el predicado, el sujeto es puesto como fundamento que depende de un conjunto de accidentes. El pensamiento especulativo, en cambio, se abstiene de "...inmiscuirse en el ritmo inmanente de los conceptos..." y deja que "...el contenido se mueva con arreglo a su propia naturaleza...".¹² El concepto de este tipo de pensamiento no es una sustancia quieta que soporta sino que se mueve.

Así, Hegel expone lo verdadero no como sustancia sino como sujeto. La sustancia es indistinta, inmóvil, simple, unidad inmediata u originaria, principio absoluto, punto fijo al que se adhieren predicados, palabra que carece de sentido sin sus predicados, vida de Dios como juego del amor consigo mismo -sin dolor, trabajo, paciencia, seriedad-. La sustancia es la "...noche en la que todos los gatos son pardos..."¹³, riqueza y diversidad ausentes, universalidad abstracta.

El sujeto en cambio es automovimiento, riqueza que brota de sí y que se determina por sí misma, sustancia viva que se pone a sí misma, que deviene otra consigo misma, se desdobra, se restaura, se hace a sí misma: lo que es en sí –embrión, fin interno- lo convierte en para sí -razón cultivada-, *formación*. El sujeto es la sustancia que deviene real a través de su camino trágico, pero lógico. "La serie de las configuraciones que la conciencia va recorriendo por este camino constituye más bien la historia desarrollada de la *formación* de la conciencia misma hacia la ciencia [...] este camino es frente a la no verdad, el desarrollo real."¹⁴

No hay, pues, una introducción violenta de la conciencia acientífica a la científica. No una verdad inmediata, un resultado fijo o respuesta neta, tampoco una verdad contingente. La verdad que busca Hegel es una igualdad que no elimina la desigualdad "...como se elimina la escoria del metal puro..."¹⁵. En el error, no ve una

¹² *Ibid.*, pról., IV, 1, p.39.

¹³ *Ibid.*, pról., I, 3, p.15.

¹⁴ *Ibid.*, introd., p.54.

¹⁵ *Ibid.*, pról., III, 1, p.27.

nada vacía, sino una negación determinada, una parte del proceso que nos acerca a una nueva verdad y, en última instancia, al absoluto. La desigualdad, el defecto, la falsedad es lo que mueve.

Lo verdadero y lo falso tienen su esencialidad uno con respecto al otro, no son esencias propias sin relación entre ellas "...no una moneda acuñada que se entrega sin más...".¹⁶ El camino de la conciencia no puede ser eximido de lo negativo y lo falso, pues no hay una verdad directa. "La verdad es el delirio báquico en el cual todos los miembros están ebrios, mas puesto que resuelve en sí cada momento (...) ese delirio es reposo traslúcido y simple."¹⁷

II. La verdad estética de la tragedia

1. La verdad como belleza artística. La verdad en el arte y en la filosofía del arte.

Verdad y belleza son lo mismo, en tanto que son ideas. Son diferentes en tanto una es la idea general para el pensamiento, la idea en sí. La otra es la idea realizada externamente, es decir, alcanza una determinada existencia ya sea como objetividad natural o espiritual. Lo bello artístico, sin embargo, es superior a lo bello natural en verdad. Entre la naturaleza y el arte hay una diferencia ontológica. La belleza artística es la idea configurada como forma visible o audible¹⁸. Dicha belleza no es ilusión, tampoco correspondencia con la realidad empírica cotidiana o con la estática y muerta naturaleza, sino adecuación con la idea que subsiste a través de su propio desarrollo.

La idea de lo bello no es la idea en cuanto tal, el absoluto de la lógica metafísica. La idea abstracta no tiene la forma como puesta por sí misma, sino como algo externo, no tiene en sí la determinación. La idea de lo bello, en cambio, es la idea real que ha salido de sí, la idea concreta que lleva en sí el principio de su determinación, es decir, produce su forma verdadera en y para sí.

El ideal es la unión del concepto y la realidad. Por concepto, Hegel no entiende - como comúnmente se suele entender- una abstracción pobre y alejada de lo real. El concepto es ya en sí totalidad, pues engendra desde sí la realidad a través de la negación. Toda negación es para él autodeterminación, no limitación. En el concepto, lo

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Teyssedre, *La estética de Hegel*, p.25.

¹⁸ Captada por dos sentidos teoréticos.

universal se niega a sí mismo para llegar a la particularidad¹⁹. Y en ésta particularidad se niega a sí mismo para llegar a ser singularidad. El concepto es la unidad ideal de lo universal, lo particular y lo singular.

Puestas así las cosas, Hegel puede entender la belleza como la idea concreta, no abstracta, en sí misma capaz de una determinada configuración. La belleza es la primera forma en que se da el despliegue recuperador de la idea, de la verdad. Verdad y belleza son pues lo mismo. Mas, la belleza artística, en tanto, aparición de la verdad, no puede identificarse inmediatamente con la verdad. Sólo una belleza griega o una belleza independiente de su aparición podrían identificarse inmediatamente con la verdad.

Los tiempos en los que belleza y verdad podían conformar una unidad han pasado. Eso sólo se ve en los griegos. En ellos, hay una total correspondencia entre apariencia y verdad. En el arte romántico, en cambio, predomina el contenido por encima de la forma. El arte debe morir. Esto no implica que ya no haya creación o que el arte ya no diga nada. Dice mucho, pero sólo desde la conciencia filosófica. El pensamiento y la reflexión han sobrepasado a la belleza. Entre lo bello y lo verdadero ya no hay identidad inmediata.

En la obra de arte, la diferencia entre verdad y belleza se manifiesta a favor de la belleza. En la reflexión estética, la diferencia aparece en favor de la verdad, de manera que la verdad intuita se torna verdad conceptual. Así, arte y filosofía coinciden en el contenido: lo verdadero. Sin embargo, difieren en la forma de hacer consciente lo absoluto. En el arte, se intuye el recogimiento de la idea, en la filosofía, se piensa. El arte representa la verdad en su configuración sensible. En él, lo infinito se aprehende en su esencia pero sólo de manera inmediata.

La verdad en la filosofía, en cambio, queda bajo la forma del pensamiento libre. La filosofía cambia la objetividad del arte -su sensibilidad externa- y purifica la subjetividad de la religión, por una objetividad y subjetividad más reflexivas. Más no sólo se vale de la reflexividad para superar el arte y la religión, además ensambla. Recoge la totalidad conceptualmente, el desenvolvimiento de la verdad, el desarrollo de la idea.

¹⁹ Ese movimiento se verá en las Lecciones de Estética. De lo general –concepto de arte- se irá desmembrando poco a poco lo particular –obra de arte- a partir del propio desarrollo histórico del concepto, dice Hegel. El método, dicen las *Lecciones de Estética*, no estará en partir de lo particular, pero tampoco de lo universal.

Tanto el arte como la filosofía forman parte del espíritu absoluto. El espíritu absoluto es el escalón que mayor verdad nos puede aportar dentro del sistema hegeliano, él se ha desligado de lo limitante de su existencia, "...en tanto espíritu, se ha desnaturalizado, a través de un proceso dramático de recuperación de sí"²⁰. Lo que antes era espíritu finito ahora está superado, pero no olvidado, pues el espíritu debe poner en sí mismo la finitud y a través de ella conquistar su infinitud y realidad. El espíritu pone al espíritu finito como objeto de su saber, se distingue de él, luego se hace objeto para sí mismo y así se reconoce, se mira a sí mismo en ese saber finito.

Con el espíritu absoluto se ha llegado a la liberación suprema, a la más satisfactoria resolución de oposiciones. En la inmediatez de la vida sólo se hallan satisfacciones finitas –calmar la sed, el hambre-que disuelven momentáneamente la oposición. En el querer y en el saber, el hombre halla una mayor satisfacción, pero esta satisfacción alcanza realidad sólo en una esfera. Lo teórico y lo práctico, el conocer y el deber, no constituyen la verdad suprema.

En la filosofía teórica sólo es posible explicar la concordancia entre la representación y el objeto. Ella muestra el paso del ser al conocer o cómo el mundo real puede volverse representación. En la filosofía práctica, por otro lado, sólo es posible explicar cómo una representación puede modificar la cosa real, cómo del querer se puede llegar al ser, es decir, cómo puede surgir un mundo real a partir de una representación. Sin embargo, ambos conocimientos aún no resuelven la oposición entre el ser y el pensar. Nos hemos quedado sólo con la contradicción entre: estar limitado por lo que el objeto es, representarse finitamente un objeto y querer transformar desde lo ilimitado de la libertad. Nos hemos quedado, pues, con la contradicción entre un saber reflexivo limitado y un saber que necesita postular lo ilimitado. La contradicción entre el ser y el pensar sólo será resuelta en el espíritu absoluto.

1.1 Arte: verdad intuitiva.

Para Hegel, el arte no sirve a otros fines, es decir, es autónomo. No sirve a otros fines, pero tiene una tarea: la exposición sensible de la verdad. La desfuncionalización es el presupuesto de la estetización. "Sólo en su libertad, es decir, en su autonomía estética, no obligado ya a nadie, el arte puede resolver su tarea suprema y estar en

²⁰ Grave Crescenciano, *Verdad y belleza: un ensayo sobre ontología y estética*, p.70.

condiciones, junto con la religión y la filosofía, de hacer conscientes y expresar las verdades más abarcadoras del espíritu”²¹

Hegel retoma la idea kantiana²² que ve en el juicio de gusto, un juicio que no se hace conforme a ningún criterio religioso, moral, político o ideológico, sino sólo según un agrado desinteresado. Pero también retoma la corriente estética –Baumgarten- que ve en el arte una forma de conocimiento sensible. En el sistema hegeliano, el arte ya no se asocia ni con la naturaleza, ni con los sentidos, sino con la verdad: el espíritu.

El arte es el acceso intuitivo de la verdad a la conciencia. Es una forma de adquirir la verdad que se halla entre la realidad finita y la libertad infinita. El arte necesita de la realidad fenoménica para manifestar lo substancial. A través de él accedemos a una realidad espiritual no a una ilusión. “La apariencia estética que distingue a la obra de arte es ella misma un momento necesario de aquella verdad que la obra debe expresar. Pero justamente sólo un momento. Pues, conforme a su determinación esencial, el espíritu mismo es insensible e incorpóreo.”²³

Precisamente porque necesita apariencia, el arte no puede ser el modo supremo en que el espíritu se hace consciente de su verdad. El arte deviene anacrónico dentro de la metafísica hegeliana. Debe morir. La muerte del arte, sin embargo, no significa que ya no haya arte, sino que “Los tiempos en los que belleza y verdad podían conformar una unidad han pasado...”²⁴. El pensamiento y la reflexión han sobrepasado a las bellas artes. Por ello, entre belleza y verdad ya no hay identidad.

Ha pasado aquella época en la cual el arte era la forma suprema bajo la cual la verdad se manifestaba-la Grecia Antigua-. Para los modernos, eso ya no puede ser. Si en el artista griego lo general y racional operaba al unísono con la sensación, en el artista moderno inevitablemente reina el pensamiento. El arte ya no invita a la producción sino más bien a la contemplación reflexiva, a un conocimiento científico de él. El arte debe ser sometido por las consideraciones de nuestro pensamiento.

Las sociedades modernas ya no se organizan en torno al arte o la religión, sino conforme a los criterios de científicidad y racionalidad. La muerte del arte va de la mano con el nacimiento de la ciencia moderna del arte. El arte moderno ya sólo aparece

²¹ Liessmann, P., *Filosofía del arte moderno*, p.41

²² Kant, sin embargo, separó el juicio estético de los juicios cognoscitivos.

²³ *Ibid.*, p.42.

²⁴ *Ibid.*, p.45.

vinculado a su consideración científica, a la crítica o bien al consumo y el status social. El arte debe devenir filosofía.

El arte, según su concepto, no tiene otra vocación que transferir lo en sí mismo pleno de contenido a una presencia sensible adecuada, y la filosofía del arte debe por tanto hacer que su principal ocupación sea concebir mediante el pensamiento lo que son esto pleno de contenido y su modo bello de manifestación.²⁵

El arte no es más verdadero que la religión o la filosofía. Por su forma –sensible– está limitado a un contenido, sólo puede representar un cierto estadio de la verdad. Cuando hay una comprensión más profunda de la verdad, y ésta ya no puede adecuarse a lo sensible, el arte ya no puede ser la forma suprema de adquirir conciencia de lo absoluto, ya no satisface las necesidades espirituales. “El contenido espiritual, profundizado e interiorizado –demasiado espiritualizado– se separa de toda forma sensible para tomar conciencia de sí según nuevos modos, religioso y filosófico”²⁶.

Dentro del sistema optimista hegeliano, la filosofía y no el arte es la forma privilegiada de manifestación de la verdad. El arte ya no puede demarcar el lugar de la verdad, es un modo de captación de la verdad históricamente superado. La pregunta por la capacidad de verdad del arte, sin embargo, sigue teniendo relevancia hoy en día. Los románticos y otras críticas posmodernas han visto en el arte una forma de cubrir las carencias que la racionalidad ha dejado: su exclusión de lo particular y lo sensible.

1.2 Filosofía del arte: verdad conceptual.

Al comienzo de las *Lecciones de Estética*, se abre la pregunta de si puede ser comprendido filosóficamente el arte. ¿Cómo es posible una filosofía del arte? Por estética se había entendido, en la escuela de Wolf, por ejemplo, la ciencia de la sensación, puesto que se entendía obra de arte como aquello que produce sensaciones. También se había considerado la estética como calística o estudio de lo bello en general. Sin embargo, para Hegel, la estética no debe estudiar lo bello en general sino sólo lo bello del arte.

Y, precisamente porque estudia lo bello del arte –lo bello verdadero– es filosofía y ciencia. La estética como ciencia que es, puede exponer sistemáticamente y según un criterio determinado la belleza. Explica la belleza no según un criterio arbitrario,

²⁵ Hegel, *Filosofía del arte o estética*. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler. p.447.

²⁶ *Ibid.*, p.131.

indeterminado o externo –como la utilidad-, sino según la verdad. La filosofía del arte o Estética transforma la verdad intuitiva del arte en la verdad conceptual. La estética es la “...comprensión del espíritu sensible desde el espíritu pensante...”²⁷

Mas, ¿cómo ir de lo intuitivo al concepto?, ¿cómo ir de las obras singulares al concepto general de arte? A esto, Hegel contesta: “...en la consideración filosófica no se ponen como base las singularidades, sino que se comienza por lo general, por la idea...Esta sola idea debe particularizarse, subdividirse, a partir de sí misma, y llegamos entonces a las múltiples y diversas formas y configuraciones de lo bello, que sin embargo se muestran como necesarias.”²⁸

Se ha dicho que lo bello –múltiple- no es objeto de la ciencia porque no puede captarse a través de conceptos y por lo tanto no es comprensible. Se piensa que el arte atiende a lo arbitrario, variado y sin ley. Mientras que la ciencia abstrae del concepto todo detalle particular y arbitrario. Sin embargo, el arte, como ya lo he mencionado, vivifica el concepto con la realidad. La obra de arte procede del –es engendrada por el- espíritu y todo lo que es espiritual es pensable. “La obra de arte pertenece al dominio del concepto”²⁹. El espíritu al instalarse en productos exteriores no se falsea ni se pierde a sí mismo en ellos.

Así, pues, lo real y el concepto no son opuestos. Por lo que, ni la belleza ni lo real mueren en manos del concepto, si así fuera la filosofía en lugar de acercarse a lo real, alejaría. No hay, pues, un mundo verdadero y real en oposición a otro irreal o falso. La apariencia no es lo indigno sino algo esencial, manifestación de la verdad. Aunque, sí, la apariencia en su inmediatez, como realidad cotidiana, es menos verdadera que el arte.

El arte no es pensamiento, sino alienación del pensamiento. Mas, no por ello, escapa a la consideración filosófica, ya que su origen no está en la arbitrariedad de una imaginación loca y sin reglas, sino en el espíritu. El espíritu no sólo se reconoce en su forma peculiar como pensamiento, sino también en su alienación, en su exteriorización a través de la sensación. El espíritu transforma en pensamiento lo alienado, se abarca a sí mismo y a lo otro, por ello la obra no escapa al pensamiento filosófico.

Se ha dicho, además, que lo bello no es objeto de la ciencia –filosofía- porque no tiene un fin serio y sólo sirve como medio (decoración, juego, ocio, lujo, mediador

²⁷ Crescenciano, Grave, *Verdad y belleza: un ensayo sobre ontología y estética*.

²⁸ Hegel, *Filosofía del arte o estética. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler*. p.59.

²⁹ *Ibid.*, p.61.

entre la razón y la sensibilidad, para moralizar). Para Hegel, no obstante, el arte no sirve para finalidades finitas y medios casuales. Comparte con la religión y la filosofía un fin supremo: expresar lo divino, la verdad.

1.3 Fines del arte. La tragedia, más allá de toda purificación y fin moral.

El fin supremo del arte no está en la imitación de la naturaleza, ni en un fin moral, ni en el despertar de las pasiones, ni en la purificación de ellas –catársis- como pensaba Aristóteles. Su fin supremo es la manifestación de la verdad. Con un fin moral se ha avanzado ya bastante, dice Hegel, pues con él se ha dejado atrás el despertar de todas las pasiones, el devorar los objetos y ser devorado por ellos. La pasividad que “rehúsa el esfuerzo de la concepción”³⁰ se ha superado. El fin moral pide sacar de un contenido una moraleja. Mas, aquí hay un problema: de todo se puede extraer una moraleja.

Si el fin del arte fuese sólo moral, el arte se limitaría a exponer el contenido, independientemente de la forma. La idea aparecería sin la contingencia, sin pasión, es decir, indeterminada. Mas, la idea concreta es el fin último del arte. El arte bello sólo se halla en el ideal, en la verdadera unidad forma-contenido. Mas, con un fin moral, la unidad de la obra se rige por algo externo: el contenido puesto por el intérprete. “Estas unidades no afectan al objeto formal o materialmente, sino en superficie, sólo son abstracciones muertas.”³¹ La unidad de la obra es puesta, pues, por un sujeto que interpreta el contenido. “La unidad cae, por tanto, *fuera de ella* como una armonía en sí”³². La unidad aún no está ahí.

El arte que sólo llega a tener un fin moral, no es arte bello, sino sublime. En dicho arte, el significado y la imagen se disgregan. Lo sensible es sólo un instrumento de lo espiritual, o bien un mero accidente. Imagen y significado, además, están unidos sólo exteriormente por un sujeto, su relación es arbitraria.

Hegel da algunos ejemplos de arte cuyo fin es moral y explica brevemente porque no alcanzan la unidad del arte bello:

- a) Fábula esópica. En ella, se hacen “relaciones prosaicas”³³: lo humano se atribuye a los animales. Se le da, pues, un significado moral a lo natural. Las máximas universales y la naturaleza conviven inarmónicamente. “No se trata de

³⁰ Teyssédre, B., *La estética de Hegel*, p.53.

³¹ *Ibid.*, p. 38.

³² *Ibid.*, p.437.

³³ Hegel, *Filosofía del arte o estética. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler.* &179.

poesía ni de configuración, formadas según una idea, sino que consiste en una existencia inmediata, y ahí, de modo ingenioso, accidental, se construye una combinación.”³⁴ El fin de la fábula es un fin que cualquier cosa, sea o no se arte, puede tener. Pues, de todo se puede extraer una moral o doctrina edificante.

b) Parábola. En ella, a los acontecimientos triviales de los hombres se les da un sentido moral. “En un tema irrelevante se introduce un interés superior...”³⁵

c) Apólogo. La narración surge al ofrecerse una enseñanza, la historia misma concluye con una enseñanza. No es como la fábula, donde a partir del desenlace se extrae la enseñanza. Algo singular debe tomarse en sentido general. *Ho mitos deloi –fabula docet.*

d) Poema didáctico. Tiene un contenido pleno de significado sin configuración. Su base es prosaica.

La tragedia no cabe dentro de los ejemplos que he mencionado anteriormente, cuyo fin es moral. La tragedia sí es un género de arte. Pertenece al género de la poesía. La poesía, dentro del sistema lógico de las artes ocupa el lugar más alto, ya que su fin es escenificar y significar la verdad. La tragedia es manifestación sensible de la idea como todo arte.

1.4. Verdad y belleza de la experiencia trágica: sentido común.

Lo importante de la tragedia griega no está sólo en su contenido o en su forma, sino en que manifiesta lo universal de la individualidad: el *pathos*. La tragedia griega libera la afectividad de las contingencias individuales, convierte la pasión en *pathos* (comunicabilidad, racionalidad, universalidad). El *pathos* es algo verdadero, concreto y extensivo que toca a todo pecho. Mediante el *pathos* “...se toca una cuerda en el hombre que resuena en cada pecho, (...) algo que cada cual debe reconocer.”³⁶

Habría que pensar por un momento si no es acaso el sentido común la fuente de la experiencia trágica en la estética hegeliana. El sentido común aparecería, ante la mirada idealista, como una forma ontológica y estética de descripción del mundo, propia de los griegos, “...lo que en el XIX y XX gustará de llamarse intuición, se reconduce a su fundamento metafísico, a la estructura del ser vivo y orgánico, según el cual el todo está en cada individuo.”³⁷

³⁴ *Ibid.*, &180.

³⁵ *Ibid.*, &182.

³⁶ *Ibid.*, &100. Hegel regresa a los griegos como modelo clásico, agradable para todos y por siempre.

³⁷ Gadamer, H-G., *Verdad y Método*, p.60.

En el sentido común se hallaría el origen de la verdad trágica griega. Éste sería una forma de conocer para la ciencia del espíritu hegeliana, pero no la suprema. El sentido común, dice Gadamer³⁸, como virtud no de la cabeza sino del corazón, es una virtud social. Implica una cierta armonía entre la particularidad del individuo y la generalidad, algo peculiar de los griegos, diría Hegel. Con el sentido común, la comunidad adquiere un papel fundamental como fuente de experiencia estética³⁹.

...que la tragedia griega clásica suceda ante nosotros no puede significar nada [...] que Agamenón sacrifique a su hija no es nada que tengamos en común con los griegos. Lo que puede suscitar temor y compasión ha de ser cosa del pecho humano [...] ante ello podemos sentir compasión pero no simpatizar....⁴⁰

2. La verdad en la obra de arte.

2.1 Modos singulares de lo bello. La verdad de la poesía.

Lo infinito se manifiesta en lo finito. Le pregunta que ahora surge es cómo es posible que lo suprasensible se incorpore a lo sensible, lo infinito a lo finito, el contenido a la materia. Ahora veremos cómo Hegel piensa el arte como obra de arte según la particularidad del material. En la tercera parte de las *Lecciones de Estética*, las formas generales -que posteriormente explicaré con más detalle- toman cuerpo en la objetividad exterior de un material, y así surgen los modos singulares de lo bello. Por ejemplo, el arte simbólico encuentra su forma concreta en la arquitectura. El arte griego, en la escultura, y el arte romántico, en la poesía.

³⁸ La hermenéutica, dice Gadamer, debe preguntar hasta qué punto es necesario el *bon sens* para los estudios clásicos. Las ciencias del espíritu han buscado en el *bon sens*, una forma de conocimiento no a partir de la generalidad abstracta de la razón, sino de la generalidad concreta que representa la comunidad de un grupo “...para el conocimiento histórico es determinante una experiencia muy distinta de la que sirve a la investigación de las leyes de la naturaleza...” *Ibid.*, p.37. Lo histórico no sólo se rige por leyes naturales, además se conforma por el mundo de la libertad humana.

³⁹ El sentido común es menos una aptitud que una exigencia. Todos pueden dar muestra de su sentido comunitario. El sentido común implica una entrega a la generalidad, es decir *formación*. Las ciencias del espíritu tienen en la formación la condición de su existencia. El ser del espíritu está esencialmente unido a la idea de formación. Sin ella no podría haber ascenso al absoluto. La conciencia formada supera todo sentido natural, llega a un sentido general y comunitario, tacto –no dotación natural, sino histórica-. “El que se abandona a la particularidad es inculto; por ejemplo el que cede a una ira ciega...” *Ibid.*, p.41

⁴⁰ Hegel, *Filosofía del arte o estética. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler*. §434.

La poesía es la verdad en el espíritu interior, ya no derramada en lo exterior. En ella, el espíritu ya no está ligado al material finito, es libre en sí, se explaya en el espacio y tiempo interior. La poesía posee un contenido no para el ojo ni para el oído sino para la representación, su contenido es lo infinito, lo espiritual en su determinabilidad. La representación no se da a través del sonido o de la imagen, sino a través del lenguaje. Su contenido es la idea, lo espiritual en su determinidad, "...lo humano, pero de manera que constituye una figura libre, un todo..."⁴¹ La poesía no está condicionada por un fin externo, como la retórica o la historiografía. El contenido de la poesía es la idea. Y la expresión de ese contenido se da por medio del lenguaje. La poesía se distingue según su contenido en: épica, lírica y drama.

2.1.1. El *pathos* del *epos*.

El *pathos* de la epopeya se halla en la reminiscencia de la esencia inmediata, en la Mnemosine o memoria histórica. La epopeya muestra un mundo regido por la contingencia, la necesidad exterior y la determinación interna. La epopeya a través de la tradición oral expone el mundo originario de un pueblo⁴², el espíritu peculiar de una nación. Dice lo que es sin comprender todo su contenido. Así, expone las convicciones de un pueblo, las cuales no llegan a principios generales.

un *epos* originario se ubica esencialmente en la época donde un pueblo emerge a la conciencia desde el letargo de su inconciencia y donde el espíritu se siente con poder para producir un mundo propio [...] Posteriormente surgirá una circunstancia ordenada, legal, donde las determinaciones de lo justo y ético valen para sí...⁴³

En la epopeya, los sentimientos y reflexiones del poeta no aparecen. El poema se canta por sí mismo, los rapsodas son sólo instrumentos para que aparezca el fin común de todo un pueblo, motivos que todavía no se fijan para sí en el ordenamiento civil.

La existencia del concepto puro, en la que el espíritu ha huido de su cuerpo, es un individuo que el espíritu elige como receptáculo de su dolor. En este individuo el espíritu es como su

⁴¹ *Ibid.*, §376.

⁴² "También el epigrama dice lo que es la cosa, presupone un objeto exterior, pero sin comprender todo su contenido en sí (...) hay un tema pero limitado conforme a su contenido." *Ibid.*, §397.

⁴³ *Ibid.*, §401.

universal y su potencia, de la que sufre violencia, es como su *pathos*, entregado al cual pierde la libertad su autoconciencia.⁴⁴

En el *epos* originario, el poeta sólo lleva el contenido a la representación, no da forma, ni inventa. En la epopeya moderna o novela, en cambio, el poeta crea una representación prosaica. En ella se nota claramente la oposición entre contenido y forma, la comprensión histórica del poeta. El poeta tiene un contenido prosaico en contraste con lo que él produce.

Un ejemplo de *epos* se puede ver en *Las mil y una noches*. Allí, los personajes son abandonados a las contingencias. En esas narraciones no hay una conexión inteligible, causas, efectos. Es decir, los acontecimientos no son *verosímiles*. En lo más alto del *epos*, sin embargo, se encuentra el *epos* homérico. Las biblias no son *epos*, pues tienen un contenido religioso. La épica aún no llega a principios generales como los de la religión.

2.1.2 El *pathos* de la lírica

Lo interior aparece en su modo sentiente, no como acción. Su tema es lo particular del sentimiento, la más peculiar particularidad de las naciones, la multiplicidad de intereses individuales. Por ello, su contenido y su forma son de variedad ilimitada. El sentimiento se aísla, se hace abstracto, y eso interno se recita. El individuo ya no permanece en la objetividad sino en sus propios intereses.

El poeta es

...dueño del puro *pathos* de la sustancia (...) y sabe aquella simplicidad de la verdad como lo que *es en sí* (...) como la segura y no escrita ley de los dioses, que vive eternamente y de la que nadie sabe cuándo se manifestó (...) la conciencia universal saca el saber de lo contingente de los pájaros o de los árboles o de la tierra en fermentación, cuyos vapores a la autoconciencia su capacidad de reflexión; pues lo contingente es lo irreflexivo y lo extraño...⁴⁵

2.1.3 Tragedia y drama.

El discurso y la representación

Una de las razones por las que el drama es el arte supremo, es que en él: “Todas las artes están unidas; el hombre es la estatua viviente, la arquitectura se representa mediante la pintura o hay arquitectura real, música, danza y pantomima, cada una de

⁴⁴ Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, p.410.

⁴⁵ *Fenomenología del espíritu*, p.414.

estas artes es un momento del conjunto”⁴⁶. Dentro del drama son de suma importancia: el gesto, el entorno, la decoración, la escena, la música, la danza. El drama - *shauspielkunst*- no puede ser sólo leído, su valor consiste en que pueda ser representado.

El drama, entonces, consta de dos elementos principales: el discurso del poeta y la representación del actor. Para que la acción convenza debe ser trabajada sobre el escenario. En el drama griego predominaba el discurso, pues lo que se debía llevar a la escena era una acción tan simple que hasta el poeta la podía representar. En el drama romántico, en cambio, el gesto y la representación resultan verdaderamente importantes.

Ante esta interpretación de Hegel, habría que recordar a Aristóteles, quien le dio más importancia a la trama del discurso que a todo aquello que conformaba el espectáculo. Ya que el efecto trágico no surge de una sensación sino de una comprensión intelectual⁴⁷. Para Hegel, tanto la representación como el discurso son importantes. La poesía es superior a las artes, precisamente por esta reunión: literatura, música, escultura, pintura, arquitectura...

La acción y el *pathos*.

La poesía dramática es también el arte supremo, ya que en ella lo que sucede es efecto del ánimo y la acción humana. En el drama, lo divino ya no es lo sobresaliente, sino el individuo. La persona es el material de exposición, “...el material en el que el contenido de la acción se lleva a intuición exterior no [es, pues] piedra, madera o pigmentos, sino el hombre mismo.”⁴⁸ Así, el drama es más abstracto que otras artes, incluso que el *epos*: “Un individuo ocupa el interés principal, pero no la individualidad como tal, sino que el interés lo constituye una acción, un fin, un asunto; la cosa es superior al individuo [...] El individuo es soporte de ese tema.”⁴⁹

En el *epos* el individuo permanecía en la objetividad. En la lírica, la individualidad se mantenía en sus intereses. Mas, ahora, en el drama, la individualidad lírica se exteriorizará y entrará en acción. El individuo ya no vivirá en la exterioridad objetiva del acontecimiento, sino en la acción querida. El carácter se pondrá en movimiento, de forma que se enfrentarán dos intereses. La tragedia expone lo substancial que llega a la

⁴⁶ Hegel, *Filosofía del arte o estética. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler*, §433.

⁴⁷ Para Aristóteles lo fundamental de una tragedia está en los aspectos intelectuales –*mythos*, *éthos*, *diánoia*- y no en los sensoriales. Aristóteles le da, pues, más importancia a la trama que a todo aquello que conforma el espectáculo.

⁴⁸ *Ibid.*, §432.

⁴⁹ *Ibid.*, §429.

escisión y triunfa sobre ella⁵⁰. La reconciliación es lo esencial en ella. La individualidad lucha contra el destino y afirma en su caída, su libertad a través de su acción.

La acción es provocada por un *pathos*, en el caso de la tragedia antigua, y es ahuyentada por una pasión en el caso del drama moderno. El *pathos* de la tragedia antigua se halla en un contenido determinado: lo sustancial ético, no religioso. En lo religioso no, ya que ello se eleva por encima de los intereses mundanos, se queda en la piedad y no llega a la acción, no tiene realidad efectiva como lo ético. Lo ético, en cambio, “...en tanto sea querido, es determinación, móvil de la acción.”⁵¹ Lo ético constituye el *pathos* de la tragedia “...no es pasión, sino potencia ética, de la cual el individuo es la actividad formal.”⁵² Así, el sufrimiento de los personajes no es inocente sino producto de su conciencia.

En la tragedia griega se puede ver que “...la materia sobre la que trabaja el artista griego no es tanto el mármol como el *pathos* de la divinidad”, “...pasión infinita domesticada por la actividad humana...”⁵³. El *pathos* es el ideal determinado, el conjunto de potencias universales -amistad, desgracia, amor, heroísmo- que logra su activación en el hombre. El *pathos* mueve el ánimo de una forma racional, no vil, como lo haría una potencia formal sin contenido -lo malvado, el odio, la fama-. El *pathos*, como ya lo mencioné, es algo verdadero, concreto y extensivo que toca a todo pecho.

La pasión, en cambio, tiene un contenido insolente, es una manía, algo intenso concentrado en un alma. Ella aparece en el drama moderno. No tiene un contenido ético, su contenido puede ser cualquiera. Su base se halla en la colisión de pasiones, lo subjetivo, la contingencia, lo que está destinado a perecer, amor, honor, gloria, poder. No se da la satisfacción de lo ético, sino la tristeza de que algo bello perezca. Por ejemplo: el amor de Romeo y Julieta, Macbeth y su ambición de poder, Otelo y sus celos.

Se da aquí lo que los antiguos llaman Némesis; algo es, por así decirlo, demasiado bello para poder subsistir, interviniendo entonces la universalidad completamente abstracta, de que lo

⁵⁰ La reconciliación no necesariamente se hace en el agente, puede realizarse en el espectador. Por ejemplo en *La devoción de la Cruz* de Calderón de la Barca. Ahí se da una reconciliación interna mediante la religión.

⁵¹ *Ibid.*, §443.

⁵² *Ibid.*, §449.

⁵³ Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. de Heinrich Gustav Hothos, p.341.

existente esté sometido a la destrucción, tal es el sino de lo finito en general, estar a discreción de las contingencias y perecer.⁵⁴

Para Hegel, entonces, tanto el *pathos* como la acción⁵⁵ tienen un lugar fundamental en la configuración trágica. Por ello, Hegel reclama que otros estudiosos de la tragedia antigua se hayan olvidado del coro. El coro es el representante del *pathos* que no ha llegado a la acción. El coro de la tragedia no actúa "...se limita a tener ante sí lo universal, sin salir de lo universal; lo ético, lo moral, el respeto por los dioses dirigen al coro, esa inerte universalidad..."⁵⁶ El coro es el terreno alejado de la representación, aquella parte de la tragedia que conserva el lenguaje inconsciente de la epopeya. Lenguaje que no se ha hecho consciente de la libertad del hombre y que por tanto no ha llegado a la escisión entre dioses y hombres o entre individuos y Estado.

Quizás valdría la pena confrontar estas ideas de Hegel, con algunas de Nietzsche. Para Nietzsche también, en el coro se halla la anulación de toda separación hecha por el Estado o la sociedad. El coro da pie al sentimiento de unidad, revela la esencia de la naturaleza despedazada en individuos, la infinita multiplicidad que es el Uno primordial, a cuyo seno el dios Dioniso retorna en virtud de su propio desgarramiento.

Frente al acontecer trágico y frente a toda mudanza de las apariencias, en el coro se hace presente el poder indestructible de la vida. En el coro⁵⁷ se halla el origen de la

⁵⁴ Hegel, *Filosofía del arte o estética. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler*, §454.

⁵⁵ Elsa Cross [*La realidad transfigurada, passim*] dice que Aristóteles le da más importancia a la trama que al *pathos*: acción destructiva y dolorosa, agonías representadas en escena, heridas, sufrimiento físico que depende de elementos contingentes. Para Lessing, en cambio, es más esencial el *pathos* que la trama o acción. Para él, la acción trágica no podría ser sin algún tipo de sufrimiento. Jaeger, por otro lado, encuentra que hay tragedias donde predomina la pasión sobre la acción, por ejemplo *Las Suplicantes*. Para Nietzsche el *mythos*, la *dianoia* y el *ethos*, sólo conforman el aspecto épico-apolíneo de la tragedia, sólo son el ropaje o la apariencia. El efecto trágico, entonces, no se deduce de una línea de acción o trama, más bien es revelado por un fondo. El *pathos*, es aquel elemento de la tragedia que se enlaza con el fondo mítico dionisiaco. Refleja la esencia contradictoria del ser, su eterna pugna, su desgarramiento.

⁵⁶ *Ibid.*, §412.

⁵⁷ En su origen, la tragedia era coro, no acción. "El coro contempla la pasión (*pathos*) de Dionisos y la sufre en sí mismo en virtud de aquello que lo hace ser uno con el dios, quien a través de su imagen le revela la esencia de la naturaleza, despedazada en individuos, la infinita multiplicidad que es el Uno primordial, a cuyo seno el dios retorna en virtud de su propio desgarramiento. En medio del dolor, el coro celebra este retorno (...) Frente al acontecer trágico y a pesar de toda mudanza de las apariencias, en el coro se hace presente el poder indestructible de la vida." Cross, Elsa, *La realidad transfigurada*, p.75.

tragedia, de allí emana el efecto trágico. El coro deja un consuelo metafísico. En ese consuelo y no en la catarsis está el principal efecto trágico, dice Nietzsche. Felicidad -y no miedo o compasión- es lo que nace de concebir al hombre, no como simple individuo, sino como viviente fundido con un todo.

Para Hegel, también el miedo tiene un papel relevante en su estudio de la tragedia y más aún dentro de su filosofía especulativa⁵⁸, la cual vive del poder de lo negativo: la muerte, el miedo, la guerra... Hegel, en las *Lecciones de Estética*, dice que el miedo dentro de la tragedia sólo puede nacer de la razón del hombre, de la conciencia que tiene de su libertad y de las potencias éticas. “Es el miedo la determinación de la conciencia, del sentimiento.”⁵⁹ El miedo lleva a la acción, o bien se queda como terror inactivo – coro-. El coro es la “vacía quietud de la rendición a la necesidad”⁶⁰, terror inactivo, lamento impotente, temor ante las potencias superiores.

El miedo y la compasión, para Hegel, tiene importancia para el estudio de la tragedia si se les entiende como determinados por el contenido ético. En cuanto a la compasión, si la tragedia ha de provocarla, ha de hacerlo en relación con lo afirmativo o ético del individuo, no en relación con lo negativo. La compasión ante la desgracia o ante un hombre malvado degrada al otro. La tragedia coloca, pues, en lo más alto lo ético, lo verdadero en y para sí. La tragedia griega presenta lo ético en su contradicción, aunque también lo ético en su armonía.

2.2 La unidad absoluta y su despliegue temporal

Lo que importa, ahora que he comenzado ha deslindar la tragedia antigua del drama moderno, es ver la relación entre lo uno y lo múltiple, entre el ser y el tiempo. El absoluto no es unidad solitaria. Dicho absoluto tiene su realización temporal, la historia es la realización de la comunidad absoluta. La Metafísica se hace Historia, Política, Sociología...Lo infinito se manifiesta en lo finito. Lo infinito, el absoluto, no es previo a sus potencias, es en el tiempo, es el continuo despliegue. Lo uno no tiene fundamento, se fundamenta, desgajándose.

⁵⁸ En contraste con la filosofía hegeliana que ve en el fondo de lo real, no sólo lo racional sino también lo negativo y la contradicción; Nietzsche, en el *Nacimiento de la tragedia*, dirá que lo más importante de la tragedia se halla en el *pathos*: indiviso fondo mítico dionisiaco y no en la trama, la cual sólo refleja la esencia contradictoria del ser, su eterna pugna, su desgarramiento.

⁵⁹ *Ibid.*, §444

⁶⁰ Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, “VII. La religión”, p.426.

Lo uno como fondo sagrado del que todo procede y al que todo retorna, no se puede aprehender como tal. Lo uno no se puede conocer inmediatamente, debe ser conocido mediatamente. La metafísica se hace posible de modo indirecto. Por ello, en las *Lecciones de Estética*, el ser puede ser pensado desde los entes, se piensa la unidad a través de su aparición espacio-temporal.

Sin embargo, habría que preguntarse con más cautela si el saber absoluto es una figura de conciencia o un saber que agrupa todas las figuras. “Lo que debe decidir si el saber absoluto supera manteniendo o supera eliminando (...) es la inmediatez del presente en que el espíritu absoluto se sabe al llegar al término de la Fenomenología”⁶¹

Según Hyppolite, el saber absoluto no es una figura sino el todo como Ciencia, trasciende toda escisión de la conciencia, trasciende a la conciencia misma. Para Valls Plana la escisión de la conciencia no se suprime sino que se confirma, la Fenomenología no acaba en un saber trascendente a la conciencia. El saber absoluto no es una figura de conciencia sino del espíritu, va más allá de la conciencia, pero no es ajeno a ella.

La ciencia es producto de la conciencia, pero no es patrimonio de ésta o aquella conciencia, es saber de todos. La ciencia es la conceptualización del tiempo, y con ello un acabar con el tiempo, dice Valls Plana. El tiempo queda totalizado y dominado, ya no pasa, vence la caducidad del tiempo, ya no es la fuerza destructora, el destino que devora las realizaciones parciales.

La ciencia no se funda en un más allá, pero tampoco en la temporalidad. El absoluto triunfa sobre la temporalidad. Sin embargo la temporalidad no se diluye. La identidad entre el ser y el pensar parmenídea, queda heraclitizada. La identidad nace de la enajenación del absoluto, de su salida a la existencia. El espíritu es movimiento o devenir que retorna. El absoluto se da cumplimiento en la historia, su identidad y perfección no se da desde el comienzo.

Trías, por otro lado, piensa que el proceso que lleva a la conciencia de la certeza sensible al saber absoluto, se consuma fuera de la órbita de la vida, fuera de la multiplicidad y del tiempo. La filosofía levanta su vuelo cuando la vida ha pasado ya. La conciencia filosófica con su saber absoluto ya no vive, es pura Memoria. “El individuo no revive esas figuras, tan sólo se las representa en la Memoria. Ésta le ahorra

⁶¹ Valls Plana Ramón, *Del yo al nosotros*, p.364.

la tarea de volver sobre sus pasos y recorrer por sus propios pies todo ese largo camino.”⁶²

En el Saber Absoluto, “la vida y la experiencia radical quedan obviadas y a la vez mistificadas...”⁶³ Ya que la identidad que se había extraviado, que se había enajenado en y desde ella misma, regresa a sí misma. Esto es, la experiencia de la alteridad, el viaje hacia las afueras, toda la movilidad queda zanjada en la rigidez de la identidad. “El Absoluto hegeliano pronuncia como última palabra, la misma que sale de los labios de Yavéh: <Yo soy el que soy>. En él halla cada cosa, cada palabra, cada frase del Discurso su lugar, su identidad. En este sentido, el Absoluto es hogar...”⁶⁴ y el sistema hegeliano, un drama.

2.2.1 El drama de la historia

La historia es el despliegue de un conflicto (entre la necesidad y la libertad) que en algún momento hallará resolución. Por ello la historia hegeliana es un drama. En todo drama hay un héroe extraviado que al final de su largo recorrido puede responder a la pregunta ¿quién eres? En el drama hay, pues, reconocimiento, recuperación de la identidad, regreso al hogar... pero sólo después de una gama de contradicciones que le imprimen suspenso al recorrido. Un ejemplo de obra dramática podría verse en algunas obras de Hitchcock, en las obras de Sófocles (más que en las de Eurípides⁶⁵), en las sonatas de Haydn⁶⁶ o en la filosofía de Hegel.

⁶² Trías, E., *Drama e identidad*, p.169. Hegel busca desviarse de la filosofía romántica de la vida hacia una filosofía del saber y del concepto.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Trías ve en las obras de Sófocles identidad, en ellas la palabra fluye espontáneamente de los personajes, aún no hay una distancia entre el ser y el decir, entre las palabras y las cosas, el *ethos* y el *logos*, el ser y el pensar. En las obras de Eurípides, en cambio, el lenguaje ya no fluye, entre las palabras y las cosas no hay una natural afinidad o consonancia. El lenguaje comienza a aparecer como producto humano, producto de la *tejné*, de la convención. “La virtud del lenguaje no está en su confrontación con la verdad de las cosas, sino en la lucha por el logro de ciertos fines en la *polis*.” p.103. El lenguaje en las obras de Eurípides, se ha entregado a la sofística como instrumento político y pedagógico. Por ello, dice Nietzsche que con él se corrompe la tragedia. Pero también con él comienza a volverse interesante, pues se vuelve autoconsciente, dice Trías.

⁶⁶ Sus sinfonías son dramáticas por que tienen simetría, tienen un comienzo, un desarrollo y un final que hace recordar el comienzo. Sus sinfonías tienen una especie de trama musical, cada movimiento es como el acto de un drama con final armonioso. Un sencillo ejemplo se puede ver en la *Sinfonía del reloj*. En ella, una lenta melodía en tono menor hace la introducción, la cual desemboca en un tema veloz en modo

En la *Fenomenología*, por ejemplo, continuamente aparecen dos fuerzas antagónicas que entran en conflicto pero que a través de un largo proceso llegan a una resolución reparadora. Esta reconciliación es producto de una fuerza de unificación, pero también de una fuerza propulsora: el desgarramiento, la contradicción. En el dolor del desgarramiento y el poder de lo negativo, halla Hyppolite la tragicidad del sistema hegeliano. Dicho sistema habrá de entenderse, sin embargo, no sólo como un *pantragicismo*, sino como un *pantragicismo* que a través de la especulación devendrá *panlogismo*⁶⁷.

Al descubrir el poder de lo negativo –su trabajo y dolor– y la imposibilidad de separar la positividad del resultado de la negación, Hegel abandona, en cierta medida, la concepción positiva de la experiencia que defendía la Ilustración, la teoría del progreso continuo, el optimismo del siglo XVIII... Hegel se da cuenta que dentro de lo racional del mundo está lo negativo, la muerte, la violencia... No es posible explicar la sociedad, el Estado, la familia, el lenguaje, el trabajo, la propiedad privada, la historia como si estuviesen separadas de la muerte, la violencia, la guerra...⁶⁸

Esto le permite a Hegel entender "...la historia como una enorme teodicea con una lógica objetiva implacable en la que la destrucción y recurrente irracionalidad son incorporadas como etapas necesarias en el camino dialéctico hacia la libertad. No queda lugar en ella para el azar, el sufrimiento inútil y el crimen absurdo..."⁶⁹ La historia está plena de sentido, nada en ella ha sucedido por azar, nada es irracional, todo ha seguido una necesidad lógica.

De la positividad del resultado y de la negatividad del movimiento resultará la tragicidad de los hechos más razonables de la historia: el fin de la historia, el fin del

mayor, como si el reloj su pusiese en marcha, como si alguien probara diferentes modos de darle cuerda al reloj. A lo largo del desarrollo se hacen unas cuantas recapitulaciones de dos melodías, de cuyo juego resulta una conclusión que nos lleva una vez más al tema primero. El tic-tac del tiempo resuena en toda la sinfonía detrás de las melodías, unas veces es el fagot, otras veces la flauta, otras los violines, los que hacen notar ese tic-tac del tiempo. Al final de la sinfonía, la orquesta recuerda la solidez del tema, su confianza en la continuidad del tiempo, en el regreso de la melodía inicial.

⁶⁷ Es el término que usó Erdmann para designar la doctrina hegeliana que admite la identidad de lo real y lo racional, dice Abbaganano en su *Diccionario de Filosofía*.

⁶⁸ Por ello, Hegel abandona los términos de la Filosofía de la Naturaleza de Schelling. Abandona la indiferencia del Absoluto shellingiano –la noche en la que todos los gatos son pardos-. Y en su lugar, toma la negatividad como condición suprema de la dialéctica y de la vida de un pueblo.

⁶⁹ Brauer, Daniel, "La filosofía idealista de la historia", p. 111.

arte, la encarnación y la muerte de Dios, la muerte de un Absoluto abstracto y sin rostro... El absoluto que era sólo sustancia se hará sujeto. La totalidad se reencontrará a sí misma sólo después de la rasgadura. Hay aquí ya una tragicidad que suena a Nietzsche, dice Hyppolite. Esa visión trágica del mundo, sin embargo, se nubla con el sistema conceptual hegeliano⁷⁰.

La realidad trágica de dicho sistema se vuelve un drama al tener una constitución lógica⁷¹. Ella, permite que la verdad sea accesible en su totalidad al pensamiento, de forma que el pensamiento y la realidad puedan llegar a una unión plena. Detrás de todo lo real se halla, pues, algo superior: el pensamiento mismo, no las creaciones de determinados individuos o héroes.

Los acontecimientos (...) de la historia no son de (...) la personalidad y el carácter individual (...) lejos de ello, aquí las creaciones son tanto mejores cuanto menos imputables son, por sus méritos o su responsabilidad, al individuo, cuanto más corresponden al pensamiento libre.⁷²

Toda pasión o intención particular de los protagonistas es reconducida hacia un fin superior. La voluntad universal excede el querer de los individuos. Así, la historia aparece como derecho supremo por encima de cualquier Estado, individuo o fin particular. El individuo es la máscara del *logos*, el actor de la historia, el hombre que ha sido absorbido por lo divino y que al deificarse ha perdido su condición de individuo.

⁷⁰ La dialéctica lógica de la *Enciclopedia*, la *Ciencia de la Lógica*, la *Filosofía del Derecho* sustituye a la dialéctica existencial de la *Obras de juventud* de Hegel y la *Fenomenología*.

⁷¹ Confróntese con la idea nietzscheana de realidad. “El *logos* de la realidad primordial no es lógico, es *patético*.” Grave Crescenciano, *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*, p.25. Para Nietzsche la diversidad de lo individualizado regresará a la unidad, pero indiferenciada. Lo individualizado es resultado de un juego de fuerzas, juego que termina deviniendo. No hay más realidad que la histórica. Mas la historia, no está tomada en sentido metafísico, los momentos no son necesarios. La historia es un profundo y continuado error. La temporalidad goza de una falta de consistencia ontológica. Entre un momento y otro hay contradicción, pero además irracionalidad. En el trasfondo de la historia no hay un principio puro y lógico que nos llevará a la identificación mediada del ser y el pensar. No, detrás de la historia está la identificación inmediata y concreta entre el ser y el devenir. “La significación afirmativa de la ética nietzscheana se explica sobre la base de una ontología y una dialéctica positivas y concretas a la manera de Heráclito y no de Hegel (...) se trata de quitarle el carácter de fatalidad natural, o de absoluto metafísico, al mal y a los horrores del mundo.” Juliana González, *El héroe en el alma. Tres ensayos sobre Nietzsche*, p.88.

⁷² Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, p.8.

El individuo, pues, se sacrifica y se integra como parte de un dios en devenir. De tal forma nace un dios del hombre, el dios ya no es trascendente, es la historia que se va gestando. La génesis⁷³ o nacimiento de lo real se crea así desde lo humano; no existe una génesis en tanto que origen divino o trascendente. “La realidad no podía ser la naturaleza creada y hecha de una vez para siempre, sino esa otra de la que el hombre es portador, de la que el individuo es la máscara que la expresa y al par la contiene; máscara que se sacrifica recitando su parte para caer después.”⁷⁴

La historia no es como la naturaleza, la cual a través de los cambios mantiene y guarda las mismas leyes. No es como la naturaleza porque detrás de ella se halla una razón consciente, una tradición que guarda, pero no fielmente, el trabajo de otras generaciones. Toda ella, es progreso cultural, artístico, científico... “sólo lo muerto es sobrio y está y permanece satisfecho. Pero la vida física, como la vida del espíritu, no se da por satisfecha con la sobriedad, sino que es, esencialmente, impulso, acicate, siente hambre y sed de verdad, de conocimiento de la verdad”⁷⁵.

La historia hegeliana no fracasa en sus fines, alcanza la verdad a través de su progresión lógica. En ella, todo lo que acaece es racional y necesario: “...un maquiavelismo que justifica todo lo que acontece por el mero hecho de haber tenido lugar y mostrarse así como etapa necesaria en el camino del espíritu.”⁷⁶

Los acaecimientos históricos están, pues, unidos por algo menos fortuito que el tiempo. Guardan relación con algo general y por ello tienen sentido y valor esencial. En lo particular se halla lo general. El meollo del drama se halla precisamente en develar el árbol que hay detrás de todas las ramas, el tronco común, el género, lo universal. “El

⁷³ Sí, no hay más realidad que la histórica, sin embargo, aún no llegamos a la idea de genealogía de Nietzsche –nacimiento humano, demasiado humano-, al ser sin fondo dionisiaco, a la temporalidad de momentos contradictorios y excluyentes, al mundo terminado que alcanza su fin en cada momento particular, a la absolutización del presente. Ver Juliana González, *El héroe en el alma. Tres ensayos sobre Nietzsche*, “¿Posmetafísica y posmodernidad?”.

⁷⁴ Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, p.14. “Lo divino eliminado como tal, borrado bajo el nombre familiar y conocido de Dios, aparece múltiple, irreductible, ávido, hecho ídolo en la historia. Pues la historia parece devorarnos con la misma insaciable e indiferente avidez de los ídolos más remotos. Avidez insaciable porque es indiferente...” p.23.

⁷⁵ Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, p.23.

⁷⁶ Brauer, Daniel, “La filosofía idealista de la historia”, *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, p.110.

drama es el proceso que lleva al individuo hasta lo universal, al singular hasta el concepto.”⁷⁷

La historia tiene una meta. Un hilo racional dibuja la trayectoria. La meta suprema del espíritu es volver a sí mismo, a su unidad. Así, la historia no debe ser representada como línea recta que se remonta al infinito, sino como circunferencia que se vuelve sobre sí, evolución, sistema. Expansión que busca la contracción. El movimiento propio de la idea está impregnado de cohesión, no dispersión.

Dicho movimiento es la evolución. La idea no es lo que es simplemente, su naturaleza consiste en llegar a ser. Lo que es en potencia debe llegar a ser real, acaecer en el tiempo. La idea, no es idea intuitiva⁷⁸, estática, atemporal. La idea es idea concreta, temporal, pensada.

la Idea explora su propia Identidad: viaja en torno a sí misma (...) Hasta que al fin se sabe como lo que propiamente es, se reconoce al fin por su nombre verdadero (...) En efecto, la Idea sale de sí misma, abandona su Hogar, su Casa, pierde su Identidad, pierde su nombre y la consciencia de sí misma. Se convierte en peregrino que vaga a través de la tierra que le es extraña. (...) Poco a poco a través del momento antropológico, fenomenológico, racional, a través del derecho y de la historia, la Idea va recuperando su propio espacio, que al fin el Espíritu Absoluto cobra como hogar y como patria.⁷⁹

⁷⁷ Trías, E., *Drama e identidad*, p.154. Trías entiende “drama” como proceso a través del cual se desvela una identidad. Dicho proceso no sólo debe irse por las ramas apelando a situaciones singulares, como los mancebos con los que Sócrates hablaba, sino que además debe llegar a lo universal.

⁷⁸ Confróntese con la idea de Schelling. Para él, la conciencia se produce a sí misma a través de la intuición intelectual o contemplación espontánea. A través de la intuición, la conciencia deja su finitud, llega a lo eterno, deja de estar en el tiempo. Mas llega a asir otra vez su temporalidad a través de la reflexión. El yo, a pesar de su anhelo de lo absoluto, debe autolimitarse, hacerse objeto para sí mismo, volverse autoconciencia. El yo es productor –actividad infinita, el yo se escapa de sí mismo; principio ontológico- y producto –principio gnoseológico, el sujeto se hace objeto-. El principio de todo ser no está, pues, sólo en lo consciente. La reconstrucción de la unidad no puede ser puramente especulativa, debe recurrir a la experiencia estética. Ver Grave Crescenciano, *Metafísica y tragedia. Un ensayo sobre Schelling*, “De la Physis al arte”.

⁷⁹ Trías, E., *Drama e identidad*, p.189.

Cada uno de esos momentos en la historia es necesario. La idea interior, sin embargo, destruye lo finito. Lo finito "...nunca es verdadero ni lo que debe ser..."⁸⁰. Lo que permanece en la historia es lo necesario.

2.2.2 Libertad e historia

La historia es el progreso en la conciencia de la libertad. La libertad no es un concepto abstracto, no una vacía posibilidad, no un noúmeno, sino una posibilidad que llega a ser realidad. Para Hegel lo que es en potencia – *en sí*⁸¹ – no es pura pasividad, también es actualidad. El en sí, la potencia no puede abstraerse de su realización, de su actualización. Sólo así se explica que la potencia como fundamento no necesite otro fundamento, el fundamento se fundamenta a sí mismo.

Así, la ciencia no tiene una fundamentación humana, tampoco una religiosa, el fundamento es el Todo. "...lo Absoluto que se autofunda no es ni Dios ni el hombre, sino la unidad teándrica."⁸² En la autodeterminación del Espíritu se halla la libertad de éste. Es libre lo que es causa de sí mismo, lo que es principio de sí mismo, que sólo depende de sí mismo. La libertad es el motor que lleva al Espíritu a querer realizarse y tomar conciencia de sí, es decir a su autodeterminación.

De tal forma, por más que a lo largo del camino la conciencia se empeñe en poner fuera de sí misma la verdadera realidad, por más que se empeñe en depender de otro para determinarse, al final se dará cuenta de que esa realidad no era más que una determinación que ella misma había puesto.⁸³ En el arte y en la religión, aún no se llega a esa verdad, la conciencia y lo real aún están escindidos.

No obstante, arte y religión son parte "...de la conciencia en su complejo tránsito de la enajenación a la libertad, de las hipótesis naturalistas del ser como verdad sustancializada a la subjetivización fenomenológica e historicista del ser como significado humano."⁸⁴ Arte y religión son dos pasos necesarios para llegar al "...acto libre del Sujeto, liberador del objeto...". El arte implica "la superación de una *actitud teórica pasiva*, que toleraría la independencia del objeto [...] en la misma proporción

⁸⁰ Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, p.40.

⁸¹ Tomo la interpretación de Bloch, quien entiende el *en sí* como potencia, (dynamis), un poco a la manera de Aristóteles.

⁸² Valls Plana, *Del yo al nosotros*, p.372.

⁸³ Hegel retoma la idea que Aristóteles expresa en *Metafísica*, XII, 7: "El espíritu es pura actividad que se piensa a sí misma."

⁸⁴ Formaggio, Dino, *La muerte del arte y la estética*, p.122.

que una *actitud práctica negadora* que sometiera el objeto a las intervenciones técnicas...”⁸⁵. Más el arte aún no llega a la total resolución de toda oposición como ya expliqué [*supra*, punto 1].

La religión, por otro lado, se equivoca al situar el infinito fuera de sí misma, más allá de lo finito. El verdadero infinito no puede residir más que en el pensamiento, que no es sino lo real mismo. La religión debe renunciar a la trascendencia de lo divino y convertirse a lo mundano. Su intuición de la comunidad universal, debe ser realizada por la vida político-social, sólo así se llegará a una “... comunidad espiritual, un nosotros que es yo y un yo que es nosotros, que realiza en la existencia lo que el espíritu es desde siempre en sí.”⁸⁶

Esto nos lleva a pensar otro plano más de la libertad, ya no sólo la libertad del Espíritu, sino la del individuo. La libertad, para Hegel, no es una propiedad originaria del individuo, ni una abstracción, ella sólo es posible en el interior de instituciones políticas. La libertad no es una disposición natural, sólo existe en el derecho, en la comunidad. En ella, los individuos llegan a ser libres en tanto que son universales y se reconocen entre sí, en tanto que la voluntad de cada individuo realiza el bien universal.

Con la comunidad del saber absoluto adviene el fin de la historia, el momento en que la libertad llega a identificarse con la necesidad. El optimismo hegeliano cree, entonces, que la Historia no fracasará en alcanzar la unidad necesidad-libertad⁸⁷. El dramático enlace conflictivo de necesidad y libertad logrará una vez más la unidad, aunque ya no la unidad inocente de los griegos.

Los griegos -raíz metafísica de la historia- ilustran el concepto de eticidad: un todo en el que individuo y sociedad están en armonía, y en el que la libertad no tiene por centro el individuo, sino la vida pública y su participación en ella. La eticidad y la comunidad griega perfecta de Hegel están lejos de la tradición romántica, precisamente por los conceptos de libertad y emancipación que implican.

⁸⁵ Teyssédre, B., *La estética de Hegel*, p. 30.

⁸⁶ Valls Plana Ramón, *Del yo al nosotros*, p.357

⁸⁷ Confróntese con la filosofía de Schelling, para quien la razón de la historia está en el conflicto, y para quien no advendrá ninguna unidad. “El hombre enraizado como producto y escindido como productor, se ve condenado a la fragmentariedad.” Grave Crescenciano, *Metafísica y tragedia. Un ensayo sobre Schelling*, p.160.

Herder, que se inscribe en la tradición romántica, piensa la comunidad perfecta como: “ciega entrega de un individuo a las tradiciones y religiones de un pueblo”⁸⁸. Dicha nación sería para Hegel una etapa primitiva y no un ideal. Se ve entonces que para la tradición romántica:

...la historia no debe ser interpretada como un producto de la acción más o menos consciente de los individuos por sus ideas de libertad y justicia, sino como resultado de fuerzas vitales materializadas en el carácter originario de las naciones, su entorno geográfico – climático, sus costumbres, lenguaje y religión.⁸⁹

Para la corriente iluminista, en cambio, los hechos del pasado deben ser interpretados como parte de un proceso racional de emancipación y autosuperación de la naturaleza humana. Para esta tradición “...la historia es el lugar donde se produce precisamente la ruptura con los lazos de la tradición y la costumbre, mediante un paulatino proceso de reflexión crítica racional.”⁹⁰

La historia hegeliana tiene, pues, un plan que la conducirá a una sociedad más racional. La historia aparece como una serie de acontecimientos detrás de la cual se esconde la progresiva emancipación de la especie. Detrás de la historia, lo que hay es racionalidad, libertad y progreso. Lo que le da sentido al progreso histórico es precisamente el paulatino descubrimiento de la libertad. De tal modo, la historia resulta ser la ilustración -“una metafísica a priori de lo histórico para la que los hechos sirven de ilustración”⁹¹ - de determinadas modalidades de conciencia cuya meta es la plasmación de la libertad en las leyes de un Estado racional.

La libertad es la razón de ser de todos los conflictos,

⁸⁸ Brauer, Daniel, “La filosofía idealista de la historia”, *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, p.105.

⁸⁹ *Ibid.*, p.86

⁹⁰ *Ibidem*. Brauer hace la distinción entre tradición romántica e iluminista. Las huellas de ésta doble tradición, dice, han quedado marcadas en la controversia entre Teoría Crítica y Hermenéutica. La primera cree en la evolución de la especie a partir de su emancipación. La segunda cree en una historia de individuos pertenecientes a una cultura, comunidad popular, lenguaje – condición prerreflexiva de la razón-... Detrás de esa historia hay una tradición, un saber colectivo.

⁹¹ *Ibid.*, p. 86 Ésta interpretación de la historia hegeliana nos ha llegado a través de una corriente de finales del XIX y principios del XX: el historicismo. Para esta corriente hay dos tradiciones del pensamiento histórico- político: la romántica y la jusnaturalista-iluminista.

Se dirá quizá que la lucha por la libertad no es el único factor que actúa en la historia. Hegel no lo ignora. Sabe que la historia es el teatro de grandes pasiones, sin las cuales nada grande puede ser hecho. La libertad sólo es la esencia, es decir, aquello que queda de la historia cuando se la considera filosóficamente, es decir, desde el punto de vista de la razón.⁹²

Fenomenología e historia son la memoria, el recuerdo que permite reconstruir el sistema. El recuerdo del pretérito en su aspecto contingente es la Historia. El recuerdo del pretérito en su organización conceptual, en cambio, lo enseña la fenomenología. Y así, en el fondo, la historia es tomada como ilustración para la metafísica hegeliana

El espíritu se realiza en la Historia bajo la forma de libertad. La Lógica despliega el espíritu según su necesidad absoluta (...) la Fenomenología empalma la libertad (Historia) con la necesidad (Ciencia) porque se remonta a partir de la contingencia de la Historia a la necesidad absoluta de la Lógica a través de la necesidad relativa a la conciencia.⁹³

2.3 Formas particulares de lo bello.

La idea de lo bello⁹⁴, para Hegel, es una totalidad de diferencias que deben desarrollarse. La idea, como ya lo he mencionado, sólo es idea en la medida en que desarrolla para sí misma su propia actividad. El ideal, como idea que es, se desdobra a través del tiempo en una totalidad de modos particulares de configuración del arte. Mas, como el ideal es apariencia inmediata de la idea, en el curso de su despliegue a cada determinidad interna le corresponderá una configuración real distinta. Esto quiere decir que el progreso del ideal será un progreso tanto interno -de la idea- como externo -de la figura-. La perfección del contenido irá de la mano con la perfección de la forma, y las deficiencias en el contenido se mostrarán a su vez, como deficiencias de la forma.

Las formas deficientes no son obras de arte fallidas. No hay belleza formal, como la kantiana. Sólo hay formas más aptas para encarar un espíritu histórico determinado.

⁹² Grondin Jean, "La metafísica del espíritu en Hegel", *Introducción a la metafísica*, Herder, p.296.

⁹³ Valls Plana Ramón, *Del yo al nosotros*, p.372.

⁹⁴ Pocas divisiones se la han hecho a la belleza, en comparación con las que se le ha hecho al arte, dice Tatarkiewicz. Se han identificado diferentes categorías de la belleza, según se refieran a lo sensual o a lo mental: agudeza, gracia, trágico, sublimidad... En Roma comenzó a aparecer el concepto de sublimidad como categoría de la retórica. Era considerado el estilo superior de la elocuencia. En el siglo XVII el término fue llevado de la retórica a la estética por el traductor del *Tratado sobre lo sublime*: Boileau. Algunos filósofos piensan que lo sublime es una modificación de la belleza, otros que belleza y sublimidad se excluyen.

Lo que existe son diversas etapas en el desarrollo del ideal que tienden hacia lo bello o hacia lo sublime: "...el arte simbólico *busca* aquella perfecta unidad entre el significado interno y la figura externa que el clásico *encuentra* en la representación de la individualidad sustancial para la intuición sensible y el romántico *trasciende* en su conspicua espiritualidad."⁹⁵

El arte simbólico y el romántico son sublimes porque denotan tensión entre lo finito de la forma y lo infinito del contenido. En ellos, se aprecia una disparidad entre la naturaleza y el hombre –arte simbólico-, o bien entre la historia y el hombre-arte romántico-. El arte clásico griego, en cambio, es bello. Bella es una tragedia griega. Sublime es un drama moderno. Lo bello corresponde a aquella etapa de la historia en la que el ideal alcanzó su perfección.

Lo bello se refiere a un momento de armonía. Sin embargo, dicha armonía aún no es la que el espíritu absoluto pretende alcanzar: "...el espíritu, en cuanto se hace objeto artístico, no debe ser todavía el espíritu sin más absoluto que sólo halla su ser-ahí conforme a la espiritualidad, sino el espíritu todavía particular y que por tanto adolece de una abstracción."⁹⁶

Vemos pues que para Hegel lo bello y lo sublime se hallan conectados dentro del desarrollo histórico de la idea. Entre lo bello y lo sublime⁹⁷ no hay una diferencia cualitativa y esencial. Ambos son formas del arte que expresan verdad. Lo sublime

⁹⁵ Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. de Heinrich Gustav Hothos, p.223.

⁹⁶ *Ibid.*, p.222.

⁹⁷ "Lo sublime queda definitivamente entregado o imbricado al Romanticismo y al Idealismo" Aullon de Haro, P., *La sublimidad y lo sublime*, p.137, a su teoría de la libertad, su idea de Historia Universal, su idea de infinito: "...la estela categorial de lo sublime aportó al Romanticismo la especificidad de una gama conceptual muy bien formada mediante las ideas de infinitud, relación con la belleza, subjetividad de la percepción, reconocimiento de la imaginación y la penetración de las pasiones, reconocimiento del humor o lo cómico (...) o incluso la libertad (...) Probablemente la libertad constituya la general transposición romántica de la sublimidad a términos (...) tanto del sujeto como de los pueblos." *Ibid.*, p.120.

Pocas divisiones se la han hecho a la belleza, en comparación con las que se le ha hecho al arte, dice Tatariewicz. Se han identificado diferentes categorías de la belleza, según se refieran a lo sensual o a lo mental: agudeza, gracia, trágico, sublimidad... En Roma comenzó a aparecer el concepto de sublimidad como categoría de la retórica. Era considerado el estilo superior de la elocuencia. En el siglo XVII el término fue llevado de la retórica a la estética por el traductor del *Tratado sobre lo sublime*: Boileau. Algunos filósofos piensan que lo sublime es una modificación de la belleza, otros que belleza y sublimidad se excluyen.

precede y anticipa lo bello. Pero esto sólo se ve en las *Lecciones de Estética*; en la *Fenomenología*, en cambio, más que una pregunta por lo bello, se hace una pregunta por el arte. Ahí, sólo se ve cómo la religión precede al arte.

Esto se debe, en parte, a que Hegel concibe una primitiva versión de la *Estética* en Heidelberg. Ahí conoce al romántico Creuzer, de quien recibe influencia para la clasificación de sus ideas estéticas según un esquema triádico de la historia. Creuzer descubre algunos libros de Plotino y hace varios estudios sobre la simbólica del mundo antiguo. Para él, simbólica quiere decir "...tradición religiosa figurativa que late a la base de todas las culturas religiosas de los tiempos primitivos."⁹⁸

Por simbólico no entendió, Creuzer, alegórico: "...remitir por medio de la apariencia sensible a algo invisible e infinito." Para Hegel y para Creuzer, lo simbólico tiene algo de ello, pero va más allá de ese rasgo, tiene además un carácter histórico. El símbolo expresa una verdad, pero no el modo supremo de la verdad. El símbolo señala la relación histórica de inadecuación entre la finitud de la apariencia y la infinitud del espíritu.

Así, simbólicas y sublimes son las obras de culto semicolosales y semigrotescas de Oriente. Con los estudios de Creuzer, los griegos dejaron de ser el origen absoluto. El romanticismo de Heidelberg tuvo, pues, cierta influencia en la eternizante mirada bella de la dialéctica hegeliana. La hizo virar hacia la filosofía de la historia.

Hegel tiene que agradecer a Creuzer, y por consiguiente, al romanticismo de Heidelberg, el haberse podido liberar de la abstracta y polémica oposición de estilo artístico clásico y romántico que imperaba por entonces en las discusiones estéticas –Schiller, Schlegel- y el haber podido elevarse en el campo de la historia del arte a la gran tricotomía que sintetiza al protomundo, al mundo clásico y al mundo romántico.⁹⁹

2.3.1 Lo sublime de la simbolización de la verdad. (La poesía antigua fuera de Grecia.)

Reflexioné después que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él. Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de

⁹⁸ Gadamer, "Hegel y el romanticismo de Heidelberg", *La dialéctica de Hegel*, p.116.

⁹⁹ *Ibid.*, p.118.

las voces *tragedia* y *comedia* (...) sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo...

Borges

Tragedia es un panegírico y comedia un anatema o sátira, pensaba Averroes sin haber visto nunca un teatro, ¿terror de lo “crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia...”? ¿cómo podía quedar reducida la tragedia a una figura retórica¹⁰⁰, una obra de arte a un adorno?...orgía de imágenes, profundización y demora en el objeto, algo propio de los orientales y no de los occidentales, dice Hegel. “Un símil de ningún modo sirve como clarificación (de algo)...”¹⁰¹, “...todo un género artístico apoyado sobre ello, un género entero, no puede ser una verdadera obra de arte”¹⁰², dice Hegel.

Fábula, parábola, apólogo, alegoría, metáfora, símil...sólo son: “...géneros accesorios (...) una mera búsqueda del verdadero arte, la cual tiene ciertamente en sí los ingredientes para el auténtico modo de configuración (...) fábula, apólogo, parábola, etc., no tenemos por tanto que tratar estos géneros como pertenecientes a la poesía (...) sino sólo en el respecto en que tienen una relación con las formas universales del arte, y su carácter específico sólo puede explicarse a partir de esta relación pero no a partir del concepto de los géneros del arte poético: épico, lírico y dramático.”¹⁰³

Fábula, parábola, símil...todos ellos forman parte del arte simbólico consciente. Hegel divide el arte simbólico -primer peldaño en el desarrollo de la idea de lo bello- en: 1. Inconsciente, 2. Sublime y 3. Consciente. En el simbolismo inconsciente, lo particular significa lo general, un elemento de la Naturaleza, por ejemplo, significa lo Absoluto. La cosa natural no vale ya en su naturalidad particular, sino que tiene un sentido no inmediatamente manifestado.

¹⁰⁰ Define Aristóteles la tragedia como “...reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje (...): imitación de varones en acción, no simple recitado...” *Poética*, 1449b 24-29.

¹⁰¹ Hegel, *Filosofía del arte o estética. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler*, § 198. “...Lo que por el contrario debemos contar aquí es más bien un volcarse pleno de sentimiento del ánimo en el objeto (...) un movimiento del espíritu que se dedica enteramente a su objeto y lo conserva como interés y contenido. (...) De esto ofrecen particularmente los persas y árabes, en el esplendor oriental de sus imágenes (...) un espléndido modelo...” Hegel, *Lecciones sobre la estética*. ed. de Heinrich Gustav Hothos, p.446.

¹⁰² *Ibid.*, § 174.

¹⁰³ Hegel, *Lecciones sobre la estética*. ed. de Heinrich Gustav Hothos, p.282.

Los objetos naturales comienzan a llamar la atención ya no en su inmediatez, sino como representantes de algo superior. La idea busca su expresión en esa cosa natural, pero no encuentra en ella su apariencia adecuada. La idea desmesurada no puede hallarse en ninguna forma natural. En esa desmesura se halla el carácter sublime del arte simbólico.

Un ejemplo de simbolismo inconsciente se puede ver en el arte de sociedades prepolíticas como la persa, la hindú y la egipcia. En ellas, lo natural inmediato es identificado con lo divino. “En lo hindú [por ejemplo] no hay ningún milagro, ahí todo es un milagro.”¹⁰⁴ Dios es representado como existiendo de la forma más sensible, como luz, vaca, mono, fuego [Agni]... A la existencia cotidiana se le inserta lo divino.

Así mismo, en la figura egipcia todo es símbolo. Lo animal se limita a anunciar algo, no vale nada en su existencia inmediata, es sólo una máscara (como se puede ver en los cuerpos embalsamados). “El ave fénix simboliza el período astronómico, que desaparece y comienza de nuevo.”¹⁰⁵, simboliza la existencia del espíritu, pero también un proceso natural.

En el simbolismo consciente, por otro lado, el significado es expresamente puesto como diferente del modo exterior en que es representado. Entre significado y forma sólo hay un encuentro accidental arreglado por el poeta u orador. El contenido, entonces, ya no se toma como el absoluto mismo, sino como un contenido finito que el poeta ha puesto para sus fines prácticos –morcejas-. De tal forma, la configuración se vuelve un mero adorno sin pretensión alguna de intuir el absoluto, la verdad.

Mas, “si se habla de arte en sentido filosófico, debe sin duda exigirse contenido, materia, idea interna y, además, de ello, que el contenido peculiar sea algo verdadero, substancial en y para sí.”¹⁰⁶ Por ello, las figuras del simbolismo inconsciente no pueden ser arte bello. En ellas, el significado y la imagen se disgregan “...ésta es una relación que no pertenece al centro del arte, a lo bello esencial; sólo incidentalmente puede aparecer en una gran obra de arte (...) como adorno (...) pero todo un género artístico apoyado sobre ello, un género entero, no puede ser una verdadera obra de arte.”¹⁰⁷

La tragedia, por ejemplo, no se puede quedar con las formas fugaces y contenidos finitos de la alegoría, el poema didáctico, la parábola, “...la materia sobre la que trabaja

¹⁰⁴ Hegel, *Filosofía del arte o estética. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler*, § 166.

¹⁰⁵ *Ibid.*, §160.

¹⁰⁶ *Ibid.*, §282.

¹⁰⁷ *Ibid.*, &174.

el artista griego (...) es (...) el *pathos* de la divinidad”, “...pasión infinita domesticada por la actividad humana...”¹⁰⁸ Lo característico del arte griego bello es que puede presentar armoniosamente lo verdadero con una forma adecuada.

2.3.2 Verdad y belleza en la poesía trágica griega

“Una cultura depende de la calidad de sus dioses, de la configuración que lo divino haya tomado frente al hombre, de la relación declarada y de la encubierta... de la contienda posible...”¹⁰⁹, dice María Zambrano. Pues bien, la verdad del arte griego, queda reflejada en sus dioses –en la escultura de manera más adecuada que en la poesía dice Hegel¹¹⁰-. Ellos ya no son potencias naturales, como en el arte simbólico. En éste, lo natural era lo divino. El hombre sentía temor y angustia ante la inmensidad de esa divinidad. Se alababa el mar, el fuego, se hacían sacrificios... En el arte clásico esa relación del hombre con lo divino cambia en la medida en que lo divino se hace más humano.

La relación del hombre con Dios ya no será de delirio, terror o angustia, sino un poco más razonada. La ciega aceptación o entrega irracional del hombre a una trascendencia extraña a él –Abraham- tampoco será parte de la verdad griega. Ni la relación totalmente racional de un dios que castiga al hombre por lo que claramente es un mal. Los dioses griegos aún no llegan a la piadosa actividad infinita que se repliega en sí misma del dios cristiano: creador y señor de la naturaleza, infinitud de lo divino que se alza sobre lo natural, dice Hegel. Lo infinito aparece limitado, se hace real en la figura de los dioses. Lo vasto e indeterminado, el infinito no es un anhelo para los griegos como para la modernidad, sino una condena¹¹¹. El dios griego, aún no es el dios

¹⁰⁸ *Fenomenología del espíritu*, p.341.

¹⁰⁹ Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, p.27.

¹¹⁰ La escultura lleva a la perfección el antropomorfismo del ideal clásico, “...la escultura puesto que presenta a los dioses en su auténtica figura para la intuición sensible, constituye el centro peculiar del arte clásico, aunque como complemento la poesía se exprese sobre los dioses y los hombres y de modo diverso a como lo hace esa objetividad que estriba en sí, o presente el mundo de los dioses y de los hombres mismo en su actividad y movimiento.” Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. de Heinrich Gustav Hothos, p.336

¹¹¹ Océano debe quedarse en el oscuro linde del sereno mundo, Prometeo es encadenado, Tántalo condenado a una infinita sed, Sísifo castigado con una roca que lo lleva de arriba a abajo infinitas veces. “Éstos castigos son, como las potencias naturales titánicas mismas, lo en sí desmesurado, la mala infinitud, el anhelo del deber ser o lo insaciable del apetito natural que en su constante repetición no alcanza la calma...”

inconmensurable, uno y único, sino una deidad particular con individualidad corpórea y espiritual.

Los dioses tampoco son símbolos sino sujetos particulares. En el arte clásico "...la existencia de lo espiritual, sólo puede ser la figura humana."¹¹² Los dioses adquieren los rasgos más perfectos de lo humano: lo ético, el cuerpo bello. En ellos, la subjetividad -lo particular y las pasiones- permanece en armónica unión con el contenido sustancial -lo universal y ético-. Son humanos, pero no dolientes. Su vida es la metamorfosis y no el ser, diría Zambrano:

Las historias de los dioses del Olimpo no se desarrollan en la identidad de un personaje de tragedia que es o aspira a ser uno –el hombre- y por ello padece el sufrimiento más terrible: ser enigmático. Pues el enigma sólo es propio de lo que siendo o pretendiendo ser uno, está aprisionado en la multiplicidad, y sujeto a padecer sus propios estados. Los dioses no los sufren (...) por ser criaturas no de ser, sino de metamorfosis (...) La metamorfosis es la forma en la que todo lo viviente evita el padecer.¹¹³

En lo divino griego, lo espiritual y lo natural se hallan todavía en una unidad muy feliz, ambos lados pertenecen a la verdad de lo absoluto. Lo divino aún no puede ser representado como espiritualidad absolutamente libre, no puede alejarse totalmente de lo natural, ni de una figura corpórea: "...los dioses naturales no están muy alejados, sino que, aunque subordinados, siguen existiendo, de manera que entre los nuevos dioses siguen estando los antiguos, pero sólo como una reminiscencia."¹¹⁴

Los dioses son algo transmitido y creado, dice Hegel. Vienen de la mitología oriental, pero también de una teogonía inventada por el arte. La verdad de la tragedia no viene precisamente del núcleo mitológico. De hecho busca despegarse de él. El arte griego se encargó de moldear los dioses amorfos apegados todavía a lo natural, sin embargo, no logró un total desapego. De hecho, en la poesía más primitiva del arte clásico, se alcanza a ver una divinidad aún natural y sin figura a través de los oráculos. Los dioses le revelan al oráculo y al hombre su sabiduría a través de fenómenos naturales: el murmullo de la fuente, un trueno, el crujido de una rama...

La verdad revelada, sin embargo, es oscura; tanto que precisa una interpretación. Dicha verdad, además, se le ofrece al hombre iluminada sólo a medias, siempre queda

¹¹² Hegel, *Filosofía del arte o estética. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler*, §225.

¹¹³ Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, p.47.

¹¹⁴ Hegel, *Filosofía del arte o estética. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler*, §223.

un lado oscuro que sólo se manifiesta cuando el hombre actúa y mira las terribles consecuencias.

...el contenido mismo comprende en sí, por su doble sentido, la posibilidad de la discordia, en el arte clásico no es en la escultura, sino en la poesía, y primordialmente en la dramática, donde los oráculos (...) tienen esencialmente cabida porque en él la individualidad humana no ha penetrado todavía hasta el culmen de la interioridad en que el sujeto toma en su acción la decisión puramente a partir de sí mismo. Lo que llamamos conciencia en nuestro sentido de la palabra no tiene todavía cabida aquí. El griego ciertamente actúa a menudo por propia pasión, peor o mejor, pero el auténtico *pathos* que debería animarle y le anima proviene de los dioses, cuyo contenido y poder es lo universal de un *pathos* tal...¹¹⁵

Así, pues, las acciones humanas de las tragedias griegas, dice Hegel, son en parte acciones de los dioses, pues suceden por voluntad y complicidad con los dioses¹¹⁶. Lo humano en cierta forma aparece limitado, su visión es limitada. Lo que para el hombre es saber, resulta ignorancia si se mide junto a lo que los dioses saben. Sin embargo, el hombre no sólo experimenta sus límites, sino también la grandeza con que soporta su propio destino.

No todo sucede por los dioses, el hombre como héroe tiene su lugar junto a ellos. Lo que sucede tiene una legitimación que proviene de lo humano y lo divino. “De otro modo, los dioses, para conceder plena ayuda a los griegos, no habrían necesitado más que matar a todos los troyanos en la batalla.”¹¹⁷ Lo divino entra en relación con el hombre, pero no como algo externo que se le opone y le quita su libertad.

Así, para Hegel, los hombres de la Grecia Antigua ya no se hallan en una relación con los dioses totalmente irracional. Ya no son aplastados sin más. Con la tragedia se

¹¹⁵ Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. de Heinrich Gustav Hothos, p.338

¹¹⁶ El hombre del arte clásico está en cierta forma limitado, no obstante, aún no conoce la crudeza, la maldad, la infamia y la atrocidad de lo romántico, dice Hegel. En el arte clásico hay matricidios, parricidios y demás crímenes, pero no como meros horrores que suceden sin razón. En el arte clásico, los delitos son cometidos por los hombres y defendidos por los dioses según una legitimación inmanente a ellos. “...vemos (...) como objetos del arte clásico muchos delitos, matricidios, parricidios y otros crímenes (...) pero no como meros horrores, tal como hasta hace poco estaba de moda entre nosotros, como provocados, con la falsa apariencia de la necesidad, por la sinrazón del llamado destino...” Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. de Heinrich Gustav Hothos, p.368

¹¹⁷ *Ibid.*, p.366.

agita el anhelo por la luz de la conciencia. La tragedia relata "...la pasión por la luz (...) el ser en connato abierto a la esperanza. Su condición pasiva y trascendente."¹¹⁸

La tragedia griega anda en busca de la claridad de la conciencia. Los mismos dioses griegos prefiguran la estructura unitaria del ser y de la ciudad. Los titanes deben ser expulsados, entre ellos Prometeo, dios inmerso todavía en los fines inmediatos de la vida, la técnica y la astucia de emplear las cosas naturales para su provecho. Lo que se le atribuye no es algo ético. No llega a representar el derecho, la ley, la comunidad o el Estado. Para Hegel, Prometeo pertenece al círculo de los antiguos dioses griegos,

Prometeo no les dio esto ético, jurídico, sino que sólo les enseñó la astucia para vencer las cosas naturales y utilizarlas como medios (...) al servicio del egoísmo sin tener ninguna relación con lo común del ser-ahí humano. Pues que no le deparó al hombre nada más espiritual y más ético...¹¹⁹

Los nuevos dioses griegos, en cambio, son un intento por buscar la luz que sólo la filosofía encontrará. Ellos se acercan bastante a lo puramente universal y espiritual, por ejemplo, a la abstracta idea de justicia y derecho: Némesis, Diké, Erinnias, Euménides, Moiras.

...pero este derecho necesario, en vez de ser concebido y configurado como lo en sí espiritual y sustancial de la eticidad, o bien se queda en la abstracción más general, o bien afecta al oscuro derecho de lo natural (...) el amor de la sangre y su derecho (...) derecho irreconciliable de la venganza.¹²⁰

¹¹⁸ Zambrano, M, *El hombre y lo divino*, p.165. En la tragedia lo que tenemos es una queja razonada que posibilitará la pregunta filosófica. El poeta trágico se halla entre la poesía y la filosofía, entre la ausencia de unidad y la búsqueda de unidad. En la tragedia, el hombre entra en conflicto con los dioses porque comienza a hacerse consciente de su ser. Los dioses comienzan a padecer. El hombre siente su soledad. En la tragedia, dice Benjamín, el hombre se da cuenta de que él mismo se halla por encima de sus dioses, sin embargo, ese conocimiento confunde culpa y castigo, por lo que sólo llega a un infantilismo moral "La paradoja del nacimiento del genio en medio de la incapacidad moral de hablar (...) es lo sublime de la tragedia. Y es probablemente el fundamento de lo sublime en general, pues en lo sublime aparece mucho más el genio que Dios." Benjamín, W., "Destino y carácter", *Ensayos escogidos*, p.208.

¹¹⁹ Hegel, *Lecciones sobre la estética*. ed. de Heinrich Gustav Hothos, p.340.

¹²⁰ *Ibid.*, p.341. Némesis restaura la igualdad, denigra lo excesivamente encumbrado y dichoso

Un ejemplo de ello, se puede ver en *Antígona*, dice Hegel "...una de las obras de arte más sublimes, más eximias en todos los respectos, de todos los tiempos. Todo en esta tragedia es consecuente: la ley pública del Estado está en abierto conflicto con el íntimo amor familiar..."¹²¹ En las tragedias de Esquilo, así mismo, aparecen divinidades asociadas al derecho de las circunstancias familiares, pero también del Estado. En las *Euménides*, las diosas de la venganza, hacen valer el derecho de la familia, rescatan la relación madre e hijo. Apolo, en cambio, defiende el derecho del esposo, no las relaciones naturales, sino las relaciones que resultan de la libre eticidad de la voluntad. Al final de la tragedia, las Euménides alzan la voz, y Atenea les guarda un lugar dentro de la ciudad, les ordena la protección de su pueblo contra catástrofes naturales.

Los dioses griegos, entonces, son lo bello por sus determinaciones éticas. Sin embargo, estos dioses en armonía, satisfechos, en calma... comenzarán a desbordarse en cualidades más humanas que los harán padecer. "De tus pasiones, oh hombre, has tomado el material de los dioses"¹²² Lo divino se hace a imagen del hombre: sufre, padece la contingencia. El *pathos* del dios es el *pathos* del hombre. Así, los dioses griegos se disuelven, tanto para la fe religiosa como para la poética, por su antropomorfismo.

Con esta breve descripción de lo bello en los dioses y héroes griegos, se alcanza a ver el clasicismo hegeliano. "Es la actitud clasicista un hábil escamoteo que consiste en dotar un largo período histórico de todas las perfecciones que ha tenido el momento culminante de una cultura, para ignorar el lado oscuro..."¹²³ Su Grecia es una creación ideal que muchos contemporáneos rechazarán. Grecia no es la ciudad feliz y armoniosa. Hay en los griegos un sentimiento de tristeza, que sin embargo, no llega a desesperación, ya que confía en las posibilidades humanas.

Resulta peculiar que Hegel, quien creyó firmemente en la posibilidad del conocimiento absoluto de lo real, y de la perfecta unión sujeto-objeto, vea también en los griegos esa perfección pero a otro nivel. Y que los contemporáneos, quienes reconocen su incapacidad para alcanzar algo como lo absoluto, vean en los griegos ya no la simple perfección, sino el horror que se esconde detrás de ella, la fragilidad, el sentido de dolor de la existencia, la finitud y aquella vieja idea de Sileno: "lo mejor es

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Hegel, *Filosofía del arte o estética*. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler, §233.

¹²³ Alsina, J., *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, p.44.

nunca haber nacido, o de haber sido, lo mejor es morir”...”Es innegable, por lo tanto, que el clima espiritual que domina en un momento dado resulta decisivo para enjuiciar y explicar los valores que se han visto encarnados en la Antigüedad clásica.”¹²⁴

Hegel, en cierta forma, invadido por las ideas románticas, ve en los clásicos una mítica edad de oro, donde la unidad de verdad y belleza fue posible. Dicha armonía la encuentran tanto Winckelmann, como Goethe, Shaftesbury, Keats... Aunque también es cierto que ya algunos años antes de que los románticos interpretaran la Grecia clásica como modelo de belleza y unidad, otros pensadores como Vico identificaron al griego con un hombre unitario y primigenio, en el cual aún no se había escindido la palabra y la historia. Consideraron el “...orden homérico como aquel en que el héroe en mayor medida se ha aproximado al único...”¹²⁵

Con Hegel, el arte griego quedó marcado no como un reino objetivo, preexistente, atemporal, más allá del ser, sino como el reflejo histórico (mítico) del único, una muestra de que la unidad ha sido realizada históricamente. La época clásica griega no sólo es punto de partida de la unidad del ser, sino también reflejo de una anhelada unidad. La identidad, hallada en el principio y el fin, será totalmente dramática.

Es indudable que una falacia es abonada por el desconcierto del medio en que es emitida y por el prestigio de quien la emite. Entender que lo característico de Homero, Esquilo o Sófocles es la frescura y la alegría es tan absurdo como pretender que Kleist, Hölderlin o Leopardi representan la debilidad.¹²⁶

2.3.3 La verdad sublime de la forma artística romántica

En el arte romántico toda forma finita se ve incapacitada para encarar lo absoluto. La verdad pide más de lo que la representación corpórea puede ofrecerle, por eso el arte de esta época es sublime. Lo exterior no sólo se vuelve indiferente sino además enemigo y por lo tanto evanescente y provisional. El espíritu sabe que su verdad no está en la corporeidad, sino en su propia espiritualidad infinita. Por ello, para alcanzar su infinitud debe elevarse de lo finito a lo absoluto, pero sin olvidarse de lo que ha recorrido:

¹²⁴ *Ibid.*, p.46.

¹²⁵ Argullol R., *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, p.255.

¹²⁶ *Ibid.*, p.40.

...lo espiritual debe llevarse a representación como sujeto lleno de lo sin más sustancial (...) lo sustancial, lo verdadero, no debe (...) concebirse como un mero más allá de la humanidad (...) sino que, en cuanto, subjetividad efectivamente real, debe hacerse de lo humano el principio...¹²⁷

La unidad del espíritu ha devorado, entonces, toda exterioridad y dispersión de lo corpóreo, toda limitación material, todos los dioses particulares... ¿qué es, entonces, lo que queda en la sustancia cómo para que pueda tener un rasgo de subjetividad? El espíritu ya no se halla en algo tan ajeno como la naturaleza o el más allá del círculo bello de los dioses griegos. El contenido y la forma del arte ya no son ofrecidos "...por los héroes externos en el terreno de la eticidad familiar y la vida política; sino que el sujeto efectivamente real, singular, en su vitalidad interna, es lo que adquiere el valor infinito..."¹²⁸ El contenido del arte ya no está en lo divino de la naturaleza o de los dioses antropomorfizados, sino en lo humano mismo: sus alegrías, afanes y sufrimientos. Lo humano es el contenido absoluto del nuevo arte.

a. Piedad y tragedia.

...es un huésped a quien hay que saber recibir y tratar para que no desaparezca, dejando algo peor aún que su vacío.

Zambrano M.

En la primera etapa del arte romántico -la religiosa- la figura humana será representada como teniendo en sí lo divino, aún no como un hombre cualquiera de pasiones y fines limitados. Lo finito sólo mediante la mortificación de su realidad, logrará elevarse hacia lo divino. El dolor, la pasión, la muerte y el tormento de la corporeidad -excluidas en el arte clásico- aparecerán ahora como momento esencial. Cristo es la imagen perfecta del Espíritu que se vuelve contra su finitud para obtener su infinitud.

En la pasión de Cristo se revela lo infinito. De ella nace un nuevo héroe: el mártir. En él se dan como opuestos, lo repugnante y lo celestial. El mártir es la representación del modo en que lo divino interviene en las personas singulares.

...un hombre que henchido de amor por su esposa y su familia y correspondido por todos los suyos, abandona su casa, marcha en peregrinación y cuando finalmente regresa vestido de

¹²⁷ Hegel, *Lecciones sobre la estética*. ed. de Heinrich Gustav Hothos, p.382.

¹²⁸ *Ibid.*, p.383.

mendigo, no se da a conocer; se le da limosna, por compasión se le asigna como estancia un rinconcito debajo de la escalera; así vive durante veinte años (...) y sólo cuando está a punto de morir revela su identidad. Esto es un horrible egoísmo del fanatismo... lo abstruso de las mortificaciones...¹²⁹

En la primera etapa del arte romántico, además, los dioses han dejado de ser poco humanos y bienaventurados, se han alejado de lo natural para circunscribirse a lo histórico. En su lugar se ha quedado Cristo: un dios que sufre y se sumerge en el devenir histórico. El destino se sustituye por la providencia. Por lo que las virtudes heroicas abrirán paso a las piadosas. La tragedia se volverá ajena al pensamiento judaico. “El espíritu judaico es vehemente en su convicción de que el orden del universo y de la condición humana es accesible a la razón. Las vías del señor no son caprichosas ni absurdas.”¹³⁰ Lo que acaece no acaece por la necesidad del destino, sino por justicia, para saldar una culpa. La caída de Jerusalén o de Jericó tiene una razón de ser, es justa; la caída de Troya no.

El mal o el desastre, desde la concepción judaica, entra en el mundo por una falla moral o intelectual. En la tragedia, en cambio, el paso de una situación feliz a una desgracia se da por causa de una hamartía, un mal irracional, un acto cuya responsabilidad no puede ser atribuida del todo al héroe, como lo mencioné en el apartado anterior. El héroe es medianamente inocente. Ninguna ciencia o técnica podría impedir el acaecer trágico que le depara al héroe griego.

Cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto puede ser resuelto con medios técnicos o locales, entonces podemos contar con teatro dramático, pero no con la tragedia. Leyes de divorcio más flexibles no podrían modificar el destino de Agamenón; la psiquiatría social no es respuesta para Edipo. Pero las relaciones económicas más sensatas o mejores sistemas de cañería pueden resolver algunas de las graves crisis que hay en los dramas de Ibsen. La tragedia es irreparable...¹³¹

b. Ontología dramática: La escisión de lo real y su anhelada unidad en el arte.

El drama moderno y posmoderno pertenecería a la tercera etapa del arte romántico dentro del sistema hegeliano. En ella, lo real se halla en lo contingente de la forma y del

¹²⁹ Hegel, *Lecciones sobre la estética.*, ed. de Heinrich Gustav Hothos, p.403.

¹³⁰ Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, p.10.

¹³¹ *Ibid.*, p.13.

contenido. Desaparece la belleza ideal que se eleva por encima de la temporalidad y la caducidad. Ahora el primer nivel lo ocupa la multiplicidad exterior, cualquier cosa: la marchitada apariencia, lo feo, lo contingente, las flores, los utensilios de cocina... “El heroísmo que puede surgir es un heroísmo (...) al que sólo le queda por consiguiente la tarea de regular lo temporal.”¹³² Al amor y a la aventura caballeresca... un mundo cómico de vicisitudes y disoluciones los acoge.

El héroe ya no se ve empujado a grandes objetivos prometeicos ni se siente guiado por una moral colectiva, ni por el amor, la fidelidad, la valentía o el honor, como en la segunda etapa del arte romántico –la medieval-. El yo heroico trágico se desvanece en la dispersión y relativización. Sísifo será el nuevo héroe “...lo es tanto por sus pasiones como por su tormento (...) este suplicio indecible en que todo el ser se emplea para no acabar nada.”¹³³ El héroe hallará una razón de ser en la lógica de la destrucción. Todos los caminos llevan a la autodestrucción. Ya en algunos románticos del siglo XIX, el mayor desafío de la condición finita humana será poseerse en la absoluta destrucción. Los héroes románticos:

...están poseídos por la certidumbre de la inutilidad de sus esfuerzos. Su generoso derroche de energías se volatiliza al entrar en contacto con el ritmo real de la época. Su poderosa imaginación mítica les hace alcanzar insospechables horizontes, mas al regresar de sus sueños, retorna a la cotidianidad y emite pesimistas conclusiones.¹³⁴

En el romántico, sin embargo, el ser no está del todo desarticulado por un Cronos que somete lo real al azote de la fugacidad. La disolución y la evanescencia, no lo han corroído. Aún queda la esperanza de poder hallar la unidad de lo real en el sueño, el amor, el nomadismo¹³⁵, pero también en el suicidio. Ante el hombre moderno -ciego a la

¹³² Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. de Heinrich Gustav Hothos, p.387.

¹³³ Argullol, R., *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, p.366

¹³⁴ *Ibid.*, p.351.

¹³⁵ “El héroe romántico es en el sueño, o en la realidad, un obsesionado nómada. Necesita recorrer amplios espacios –los más amplios a ser posible- para liberar a su espíritu del asfixiante aire de la limitación. Necesita templar en el riesgo el hierro de su voluntad. Necesita calmar en geografías inhóspitas la herida que le produce el talante cobarde y acomodaticio de un tiempo y una sociedad marcados por la antiépica burguesa. El romántico viaja hacia fuera para viajar hacia adentro...” *Ibid.*, p.414.

aspiración del único- el héroe romántico emprende una fuga sin fin, anhela la unión del hombre y lo divino, del hombre y la comunidad.

El romántico del siglo XIX "...rechaza la relatividad de los valores que el mundo de su tiempo le ofrece..."¹³⁶ Oscila entre la mortalidad sin esperanza y el desafío a la mortalidad. No se queda con la máxima que dice que lo mejor es no haber nacido, o bien retornar lo antes posible de dónde se ha venido. Desdeña a los esclavos que se han resignado a todo trato con lo divino. Siente demasiado la imposibilidad de ser inmortal. De ese dolor, surge en él la idea del superhombre que con la energía gozosa de la acción, lucha y goza al contemplar su propia fuerza.

Lo romántico implica un estado especialísimo del espíritu por el que el hombre extrayendo energía creadora de su desencanto y su desolación, busca, a través de la imaginación y del sueño, el camino de la plenitud y de lo ilimitado.¹³⁷

Sin embargo, más allá de los anhelos modernos románticos, el hombre aparecerá en el arte, inevitablemente desposeído y lleno de vértigo, se ve así mismo minimizado. El hombre ya no yace en el centro. Da la cara frente a la infinita sensación que le produce la naturaleza y el mundo entero. Y así retrata la infinitud del mar, las tormentas, las escaleras sin fin y sin objeto aparente...El infinito toma aspecto presidiario; el hombre se consume en el laberinto de su propia impotencia, como en la música de Liszt, Berlioz o en los cuadros de Piranesi, Turner...

c. Ontología trágica: La escisión en el seno del arte y de la filosofía.

Ya no hay fin, ni principio, ni tierra prometida, ni paraíso perdido. Todo lo real es un caos sin estrella. Ya no hay avance ni recorrido sino tan sólo un entrecruzamiento de líneas y de planos. Las historias posmodernas ya no se conducen por relaciones de causalidad sino por relaciones en zigzag sin avance ni retroceso. El viaje del nuevo héroe es un completo extravío por un espacio vacío. El *Ulises* de Joyce, por ejemplo, deambula sin rumbo alguno. No se parece al Ulises de los griegos. Este Ulises sabe lo que busca, y tiene un hogar. Gran infortunio es para él perder su identidad, ser desterrado o andar vagando por tierras bárbaras. En cambio,

¹³⁶ *Ibid.*, p.371.

¹³⁷ *Ibid.*, p.43.

...pertenece a nuestra sociedad, a nuestra cultura, a nuestra urbe, una modalidad de viaje y de viajero que carece de meta y de punto de partida, de finalidad y de principio, de necesidad y de legalidad, de referencia a ningún centro, a ningún hogar. Joyce, Kafka, Beckett son los vates que nos cantan esa modalidad *trágica* de viaje y de viajero.¹³⁸

Son ellos la zozobra de la lucha entre los ideales modernos y la realidad mundana donde debían realizarse. La tragedia ha muerto, pero la novela recoge su tema: la autodestrucción del héroe.

Si la primacía de la novela iniciada por el Meister representa la emergencia de una nueva comprensión de la época, siempre vinculada con una teoría de la contemporaneidad, vale decir con la forma concreta de vivir el tiempo presente, la primacía que ostenta el drama durante las cinco décadas anteriores (1750-1800) señala igualmente otra época, cuya definición y caracterización debe ser sutilmente perseguida.¹³⁹

El héroe de la contemporaneidad no tiene nombre, es un fantasma o una máscara. En su viaje desaparece toda certidumbre en una norma de vida, desaparece su nombre propio y su rígida compostura, no hay valor con el que pueda identificarse, todo valor se vuelve invención. “La ciudad medieval poseía individualidad, nombre propio, y por lo mismo, rezumaba *aura*.”¹⁴⁰ En el viaje no hay ciudad o estirpe que especifique la individualidad. En las ciudades de hoy tampoco:

...flotan los átomos agazapados en su impenetrable esfericidad, todos idénticos unos a otros y a la vez incomunicables. Entre sí tan sólo alcanzan a rozarse o a chocar. Sólo comunican a los demás un movimiento degradado y cuantitativo, un desplazamiento, no una mutación cualitativa o sustancial. La relación amorosa en ese espacio anula la cualidad y calidad en aras de la cantidad. Es siempre efecto de un roce o un choque fortuito. La esfera no queda alterada en su cualidad por efecto del golpe, únicamente alcanza a desplazarse. En estas condiciones no puede producirse ninguna *historia*. Ésta se diluye en una sucesión de *flashes* que estipulan los cambios de posición. La historia deja paso a la simple combinatoria. El amor halla en el *quantum* erótico su adecuación al nuevo medio urbano. La ficción, film o novela, acusa la erosión de toda intriga o *suspense* y en vez de ello se ofrece una sucesión ininterrumpida de acciones.¹⁴¹

¹³⁸ Trías, E., *Drama e identidad*, p.93.

¹³⁹ Villacañas, J., *Tragedia y teodicea de la historia.*, p.46.

¹⁴⁰ Trías, E., *Drama e identidad*, p.72

¹⁴¹ *Ibidem*.

En estas condiciones ya no hay una historia sino sólo sucesión de instantáneas. Ya no hay ni tensión entre azar y necesidad (tragedia griega), ni armonía entre ellas (epopeya), simplemente ya no hay necesidad, sólo azarosas conexiones: un mundo beckettiano donde no hay un Gran Amor, sino sólo ternura trágica. “Surge por tanto la pregunta de si semejantes producciones han de seguir llamándose en general obras de arte (...) en el sentido del ideal, en las cuales se trata de un contenido en sí mismo no contingente y efímero...”¹⁴²

En la novela posmoderna la verdad se halla en lo efímero de la multiplicidad, en la ausencia de hogar. La verdad está en el extravío, en la enajenación, en la comunicación, en el lenguaje. El ser dista de lo autónomo, autárquico y sedentario. El ser es en la ciudad. La filosofía misma nace sólo en el exilio, “necesitamos salir del hogar para sentirnos en contacto con las cosas, con los demás, con nosotros mismos...”¹⁴³

La escisión se instala en el centro del discurso filosófico. Y de ahí, dice Trías, surge “...una ontología trágica (...) una reflexión que piensa el ser sin referencia a ningún centro privilegiado, a ningún Autor, divino ni humano, sino a partir de un espacio lógico de dispersión desde el cual puede afirmarse (...) el centro está en todas partes.”¹⁴⁴

Un discurso trágico, a diferencia de uno dramático, dice Trías, es aquel que no tiene centro, que ya no gira alrededor de una idea o concepto. En él no se desvela ninguna identidad, ninguna divinidad, sólo un sujeto frente a un mundo objetivo. “En esas condiciones pierde su base empírica y vivencial, su eficacia social y cultural, la filosofía del concepto: el idealismo. No hay razón que pueda ya avalar alguna ligazón necesaria entre el singular y el universal conceptual.”¹⁴⁵

Esta escisión dentro de la filosofía aún no aparece en el pensamiento de Hegel. Hegel sólo vio la escisión en el seno del arte: el cual devino arte y crítica de arte – estética-. Por ello el sistema de Hegel es un drama, como expliqué en el punto 1.3.1, un drama un tanto romántico. La visión de la vida romántica es no trágica, sino melodramática, dice George Steiner. Pues, para el héroe romántico hay una redención después del martirio.

¹⁴² Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. de Heinrich Gustav Hothos, p. 437.

¹⁴³ Trías, E., *Drama e identidad*, p.74

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.127.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.155.

d. La muerte de la tragedia y de toda teodicea

Ni un Homero, ni un Sófocles, ni un Shakespeare, podrían renacer. Ya no hay firmes principios con los que el presente esté en contradicción o que apoye firmemente. El artista está por encima de configuraciones consagradas. No hay ningún contenido ni ningún material que deba ser llevado a representación por el arte, según una necesidad absoluta. El artista trabaja por encargo.

por más que ponga su ánimo en el contenido dado, éste sin embargo siempre le resulta un material que no es para él mismo inmediatamente lo sustancial de su consciencia. Nada ayuda querer apropiarse concepciones del mundo pasadas, es decir, introducirse firmemente en uno de estos modos de concepción...¹⁴⁶

Después del siglo XVII parece ridículo poder superar o volver a hacer tragedias como las de Esquilo, Sófocles o Shakespeare. El espíritu de lo real, simplemente, era ajeno a este arte. Condiciones históricas nuevas lo impedían, un público nuevo, por ejemplo, nacía: "...se deleitaba con los bufones, con los interludios cómicos y con la acrobacia y la brutalidad de la acción física. El espectador isabelino era de nervios firmes y exigía que se los pusieran a prueba..."¹⁴⁷

En el siglo XVIII, el teatro dejó de ser para una aristocracia cultivada, y comenzó a ser para una familia burguesa de clase media, aficionada a un *pathos* muy sensible y a finales felices. El teatro ya no era un ejercicio religioso o cívico como lo fue para los griegos, se volvió un simple pasatiempo o entretenimiento.

Ante esta situación, los románticos se preguntaron asustados por qué ya no se producían tragedias. Esta escasez aún no les parecía algo natural como a los modernos. Algunos –Peacock- pensaban que la poesía debía menguar en pos de la ciencia. Otros, como Schelley -*Defensa de la poesía*- atribuían la muerte de la tragedia, al ambiente que vivía la sociedad.

El teatro es la más social de las formas literarias. Sólo existe cabalmente en virtud de la representación en público. En ello reside su fascinación. Esto significa que no es posible separar el estado del teatro del estado del auditorio o en un sentido más amplio pero estricto, de la situación de la comunidad social y política. Lo que ocurría era que después del siglo XVII la literatura europea no había logrado producir teatro trágico porque la sociedad europea

¹⁴⁶ Hegel, *Lecciones sobre la estética*, ed. de Heinrich Gustav Hothos, p.443.

¹⁴⁷ Steiner, G., *La muerte de la tragedia*, p.23.

no había logrado producir un auditorio apropiado. Esta tesis contó con gran número de partidarios en el período romántico.¹⁴⁸

Los románticos no sólo buscaron la razón de la decadencia del teatro, también buscaron infundir nueva vida a la dramática, hallaban en ella la forma literaria suprema, el reflejo de un cuerpo político robusto, de un supremo momento dentro de la vida social. “No es posible que aparezca una gran poesía trágica bajo la opresión política y la hipocresía social de la época de Castlereagh. Los dramaturgos griegos coexistieron con la grandeza moral e intelectual de la época. Para poder contar con un teatro vivo debemos reformar el alma de la vida social.”¹⁴⁹

Con esas esperanzas surge un nuevo drama en el cual se funden las tensiones entre la dignidad aristocrática-ilustrada clásica y las exigencias de universalidad del individuo burgués. El siglo oscila entre las ideas utópicas que creen aún en una posible Teodicea y las ideas pesimistas que buscan destruir esa utopía, entre la revitalización de la tragedia y su muerte.

Sin embargo, hacia finales del siglo XVIII todas esas ideas quedaron a la sombra de un teatro que “...caminó sin concesiones hacia la propia disolución de la conciencia idealista, sin las propuestas positivas de reconciliación que ofrecía la filosofía de la Historia.”¹⁵⁰ El teatro iba en dirección contraria a toda Filosofía de la Historia con espíritu utópico. La verdad de lo real contradecía toda Teodicea, negaba la presencia de lo Absoluto en el hombre. No hay Absoluto alguno que se manifieste en la Historia. La muerte de la individualidad no podrá ser sublimada en la paz de una totalidad.

El romanticismo creyó todavía en la posibilidad de extirpar el mal desde la fuerza redentora del ideal, “... la posibilidad de apelar a un Bien capaz de rebajar el mal a mera apariencia. Esta es la estructura de la Filosofía de la Historia, estructura común y final del Idealismo y del Romanticismo, ante la que retrocede la experiencia de la tragedia.”¹⁵¹

La vida de un hombre constituía un tiempo finito pero ordenado en un todo, y como tal, sólo un dolor agridulce. Eso es lo que subyace a la frase de Lessing con la que

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.96

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 101

¹⁵⁰ Villacañas, J., *Tragedia y teodicea de la historia.*, p.14.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.21.

sentenció su vida: “Se acabó este acto”. La vida de un individuo, entonces, era sólo uno de los actos de una teleología panteísta en la que la unidad final triunfaba.

La muerte del yo trágico individual, para Hegel, por ejemplo, era un paso necesario en el desarrollo del concepto, un acto de justicia eterna. Justicia que no toleraría la contradicción o el conflicto sino sólo la unidad, el triunfo de lo universal¹⁵². El idealismo ve, pues, en todo acontecimiento de la historia, un símbolo que anuncia la libertad y la reconciliación al final de los tiempos.

Romanticismo e idealismo, en su búsqueda de reconciliación¹⁵³ al final de los tiempos y de infinitud en el hombre, resultan totalmente antitrágicos.

...este drama, bien desde la teoría del progreso o desde su autosuperación en la teoría de la revolución, comenzó afirmando el optimismo de un tiempo que por su propia estructura era acumulación de Bien. (...) El idealismo alemán recogió esa estructura positiva del pensamiento ilustrado, rompió su presentación progresista y se lanzó a la identificación de encarnaciones reales de ese *Logos*...¹⁵⁴

Este optimismo de la modernidad se ha quedado corto frente a lo real. Para los filósofos contemporáneos, el tiempo ya no será sino “...el eco prolongado de la maldición. Ninguna historia podrá resolver lo que la ontología bloquea desde el principio. La contemporaneidad se eleva así como conciencia de la necesidad del territorio perenne del mal inextirpable.”¹⁵⁵

Toda esperanza de que lo divino encarne en el mundo, se frustrará.¹⁵⁶ Se abre, pues, una profunda brecha entre la modernidad y la posmodernidad. Es inevitable la despedida de los ideales de la Filosofía de la Historia, de la positiva superación idealista y de la oferta ilustrada igual de optimista. Los contemporáneos dejan al descubierto un

¹⁵² Con ello, Hegel renuncia a un valor burgués: el individuo y su interés privado, el individuo que no se resigna a ser instrumento de una razón que desconoce.

¹⁵³ Irrupción de energías utópicas que experimenta el continente tras el gran suceso de la Reforma.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.29.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.57.

¹⁵⁶ Ver *Emilia Galloti* de Schiller, ahí se ve el hundimiento de algunos ideales burgueses como la idea de progreso. *Fausto* en cambio nos cura de ese pesimismo. El Fausto de Goethe, sin embargo, interpretado por Schiller, se aleja también de los ideales optimistas. Ya no representará ninguna revitalización de la mitología sino una comedia. No habrá ninguna revitalización o regeneración de la mitología, ningún renacimiento de Dionisos, como esperaban algunos románticos.

proceso histórico despiadado. Ven en la historia la alegoría o expresión sensible de lo sufriente, de lo irreconciliado, de lo malogrado “La alegoría, el tiempo (...) son recuerdo permanente de la muerte, no olvido gozoso por el que la apariencia estética se convierte en vehículo ajustado del ideal.”¹⁵⁷ La destrucción en el tiempo, ya es en sí misma, liberadora, una transfiguración que descubre lo inesencial del mundo.

Ya no hay un tiempo de destrucción que se aleje de un pasado ideal en el que naturaleza y libertad se reunían. No hay, como lo hay para el idealismo, un pasado griego irrecuperable ante una evolución histórica que le levanta los muros. Con estas ideas, se construye una ontología y un arte lejos de todo ideal. “Pues más que templo positivo de los ideales, más que potencial simbólico en el que la esencia ideal se hace fenómeno, este arte lúcido genera su propia ironía desacralizadora.”¹⁵⁸

Al final de los tiempos, lo que habrá será un juicio final que petrificará el tiempo sin rejuvenecerlo, dice Benjamín después de dar relevancia histórica al drama barroco¹⁵⁹. El idealismo encubre la infelicidad de la tierra, el Barroco no. En él se muestra: un Dios que encarna no en una humanidad que tiende a la gloria, sino en un hombre sangrante; un arte detrás del cual no hay un santuario, sino el trabajo real alienado de la técnica; una liberación real, no representada, del individuo.

III. La verdad ética y política de la tragedia

Al final del capítulo de la “Razón”, Hegel comienza a hablar de una razón legisladora frente a una que examina leyes. Si al principio del capítulo la razón observadora se ponía frente a la naturaleza, y la razón activa frente a otra autoconciencia -pero como cosa-... la razón, ahora, se relacionará con otra autoconciencia pero como representante de todo un pueblo. La autoconciencia ya no se enfrenta al mundo para examinarlo, reformarlo o gozarlo. Ya tampoco se consume en el enfrentamiento con otra autoconciencia, sino que se encuentra en ella, y así ha hallado la *sustancia ética*.

Detrás de la noción de *sustancia ética* hegeliana está la idea de que los individuos son lo que son, sólo porque pertenecen a una comunidad. El individuo es individuo sólo en esa sustancia. Todo lo que el hombre es se lo debe al Estado. Dicha sustancia ética

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.33.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.40.

¹⁵⁹ Se le ha quitado atención al teatro barroco, por haber sido teatro de altos funcionarios cultivados.

resulta de una moralidad que sólo puede tener contenido en lo concreto de una comunidad.

En contra de Kant y Fichte, Hegel pone énfasis en el carácter concreto, histórico y colectivo de las decisiones éticas del individuo. El hombre no puede alcanzar una auténtica posición ética fuera del Estado. A la *Moralität* propuesta por Kant, Hegel opone una eticidad concreta u objetiva, la *Sittlichkeit*. Con éste término Hegel se refiere a las obligaciones que los individuos tienen al ser parte de una comunidad. “Las normas de la vida pública de una sociedad son el contenido de la *Sittlichkeit*.”¹⁶⁰

“En la *Sittlichkeit*, no hay diferencia alguna entre lo que debería ser y lo que es. Con la *Moralität*, pasa lo contrario. Ella, obliga a cumplir algo que no existe. Y así, surge la contradicción entre lo que debe ser y lo que es. Con ella, estoy obligado a cumplir mi deber no por pertenecer a una comunidad, sino por ser un individuo con voluntad racional.”¹⁶¹ La perfecta unidad de la *Sittlichkeit*, sin embargo, sólo en Grecia se alcanzó. Los griegos no conocieron alienación alguna. Los individuos se sentían plenamente identificados con las leyes que regían a la polis. En la polis griega no había oposición entre la necesidad de las leyes y la libertad del individuo.¹⁶²

En los principios de la eticidad griega, bastaba con abstenerse de todo movimiento y atenerse a lo justo como “...figuras celestiales inmaculadas que conservan en sus diferencias la inocencia virginal. Por eso estas leyes valen para la Antígona de Sófocles como el derecho no escrito e infalible de los dioses.”¹⁶³ Es decir, aún cuando no se supiese el origen había que atenerse a la ley eterna, a su contenido. Frente a dicha eticidad aparece la razón que examina leyes. Dicha razón se libera de leyes absolutas.

Con la razón que examina leyes se dará el paso de la razón y su certeza de ser toda realidad, al espíritu o verdad de la certeza de toda la realidad. Lo que era sólo

¹⁶⁰ Taylor, C., *Hegel*, p.382.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.376.

¹⁶² La alienación llegó cuando el estado dejó de regir o de tener importancia en la vida del individuo, cuando las prácticas y fines de la comunidad empezaron a ser irrelevantes para el individuo. Las instituciones que representaban a los individuos empezaron a parecer una impostura. La identidad de los individuos ya no estaba dada por la experiencia pública que tuvieran, sino más bien por la privada. El individuo entró en conflicto con el Estado. “El individualismo llegó cuando el hombre dejó de identificarse con la vida de la comunidad. Los individuos se veían a sí mismos como más importantes. Este fue el momento de la disolución del Estado.” Taylor, C., *Hegel*, p.384 Para el cristianismo, por ejemplo, lo más importante ya no era participar en la vida pública, sino pensar como individuo.

¹⁶³ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, “VI. El espíritu”, p.254.

sustancia ética ha devenido *realidad ética*, lo que era certeza ahora es verdad. El espíritu ya no sólo es *sustancia* –inmutable y justa igualdad consigo mismo- sino además la esencia en la cual cada quien *realiza* su obra y con ella desgarrar la universalidad del espíritu.

Así como de la certeza sensible se pasaba del ser simple a la cosa de múltiples propiedades. Así también se pasará de la certeza inmediata del ser ético real al actuar de múltiples propiedades. Con la acción ética el espíritu queda escindido en *sustancia* y *conciencia* de la misma. La sustancia a su vez se escinde en ley humana y ley divina. Y la conciencia de la sustancia en: ignorancia de lo que se obra o inconsciencia, y saber o conciencia.

1. De la sustancia ética a la acción: de la epopeya a la tragedia.

En la obra de arte espiritual –epopeya, tragedia, comedia- ya no se representa el honor de un pueblo – como en la obra de arte abstracto: estatuas, himnos-, tampoco se exalta un cuerpo singular –como en la obra de arte viviente: atleta-. La obra de arte espiritual se aleja de la individualidad de un pueblo o un cuerpo para presentar el espíritu que se intuye a sí mismo como humanidad universal.

Mas, en la religión del arte no sólo se mostrará lo universal abstracto de la ley, tampoco las particularidades del lenguaje del oráculo. La universalidad de la ley no es un lenguaje ajeno al hombre helénico que se identifica con las leyes y costumbres de su pueblo, pero este lenguaje está incompleto, le falta integrar la libertad de la personalidad singular. La literatura, el arte espiritual buscará, entonces: “Un lenguaje que no sea contingente como el del oráculo, ni universal abstracto como el de la ley, sino que debe representar la universalidad de la existencia singular del hombre individual.”¹⁶⁴

La religión del arte tendrá que dirigirse hacia el antropomorfismo de los dioses y la exaltación de lo humano. El individuo se separará de la sustancia ética universal. Y así, la religión del arte traicionará a la eticidad: “los fundamentos de la rebelión de Antígona, destructora del bello equilibrio de la vida griega, son religiosos.”¹⁶⁵ La religión del arte conducirá al individuo a su propia profundidad, a la noche de la subjetividad. La autoconciencia se reconocerá a sí misma, se hará consciente de la absolutez de lo humano.

¹⁶⁴ Valls Plana, R., *Del yo al nosotros*, p.345.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.340.

Así pues, a la primera figura de la religión del arte, la epopeya, corresponde la comunidad ética en la que los hombres se saben libres en la medida en que se identifican con las leyes:

El carácter ético del espíritu real de un pueblo descansa, de una parte, sobre la confianza inmediata de los singulares hacia la totalidad de su pueblo y, de otra parte, sobre la participación inmediata que todos, a pesar de la diferencia de estamentos, toman en los actos y decisiones del gobierno. En la unión (...) se deja a un lado, por el momento, esta libertad de participación de todos y cada uno. Esta primera comunidad es, pues, más bien, una agrupación de individualidades que la dominación del pensamiento abstracto, que arrebataría a los singulares su participación auto consciente en el querer y en el obrar del todo.¹⁶⁶

En el *epos* se puede ver cómo el individuo es el médium de los acontecimientos de un pueblo. El individuo tiene un suelo detrás de él, sobre el cual actúa, y que actúa sobre él. El individuo no se mueve por sus propias pasiones. Por ejemplo, Briseida ama a Aquiles, a pesar de que él ha destruido su ciudad; Casandra y Andrómana son hechas esclavas pero lo consienten; Odiseo¹⁶⁷ no retorna a su patria por su propia acción, sino porque así acontece. Lo esencial de la épica no es la acción y voluntad del individuo, sino los acontecimientos.

En el *epos*, las acciones de los individuos no son autónomas, "...lo actos de los hombres quedan ahí, por así decirlo, petrificados en la justicia eterna."¹⁶⁸ No se canta la acción del sujeto, sino los acontecimientos. Es decir, se canta lo objetivo y se excluye la contingencia del sentimiento. El individuo se resigna a su suerte, los héroes no actúan movidos por pasiones, sino por una necesidad ciega. Por ello, en las *Lecciones de Estética*, el *epos* está lejos de toda sustancia ética:

La relación entera puede concebirse mundanamente: que el destino cumple un papel esencial en el *epos*, que los individuos nacen y perecen, que lo más espléndido de la juventud también corre la suerte de pasar brevemente (...) Esta unión de libertad y necesidad es esencial para el *epos* y la resignación del individuo a su suerte es

¹⁶⁶ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, "VII. La religión", p.421.

¹⁶⁷ Ver Homero, *Iliada*, XXIV.

¹⁶⁸ Hegel, *Filosofía del arte o estética*. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler, §399.

cuanto le acontece (...) todavía no se da lo ético de la justicia. El destino se experimenta como algo inexplicable, no ético...¹⁶⁹

En la epopeya, dice Hegel, se *representa*, a través del lenguaje, lo que en el culto se *actualiza* a través del rito. Lo que la epopeya representa es la conexión sintética entre lo universal y lo singular. Su lenguaje es inconsciente. En ella, los hombres y los dioses están unidos. Sin embargo, ambos terminan sometándose al destino. Los dioses comienzan a olvidar su naturaleza eterna, se vuelven antropomorfos:

...el destino interviene disolviendo las diferencias en que se había estructurado la sociedad griega. (...)El cielo se despuebla porque era <una mezcla sin pensamiento de individualidad y esencia>. Por ello, el obrar de los dioses se manifestaba <como un obrar inconsecuente, contingente, indigno de la divinidad> (...) el trabajo desmitizador de la Filosofía griega viene ya exigido por la dialéctica de la tragedia.¹⁷⁰

Con el destino será devorado aquel mundo ético en el que no había contradicción. En el mundo trágico el objeto, la realidad, tiene fuerza propia "...se alía con la verdad contra la conciencia"¹⁷¹ Pero no sólo la realidad tiene fuerza, también el individuo la tiene, y por eso *actúa*. Así, la unión de lo divino y lo humano, del individuo y la comunidad, se perturbará.

La tragedia expone lo substancial que llega a la escisión y triunfa sobre ella. La reconciliación es lo esencial en ella. La individualidad lucha contra el destino y afirma en su caída, su libertad. La tragedia griega presenta, pues, lo ético en su contradicción, aunque también lo ético en su armonía a través del coro -pueblo-.

El coro de la tragedia no actúa "...se limita a tener ante sí lo universal, sin salir de lo universal; lo ético, lo moral, el respeto por los dioses dirigen al coro, esa inerte universalidad..."¹⁷² El coro es la "vacía quietud de la rendición a la necesidad"¹⁷³, terror inactivo, lamento impotente, temor ante las potencias superiores. El coro es el terreno alejado de la representación, aquella parte de la tragedia que conserva el lenguaje inconsciente de la epopeya.

¹⁶⁹ *Ibid.*, §418.

¹⁷⁰ Valls Plana, R., *Del yo al nosotros*, p.347.

¹⁷¹ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, "VI. El espíritu", p.275.

¹⁷² Hegel, *Filosofía del arte o estética. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler*, §412.

¹⁷³ Hegel, *ob.cit.*, "VII. La religión", p.426.

En el fondo de la tragedia, fuera del coro, está la oposición de lo ético entre la familia y el Estado. La familia es lo ético natural inconsciente. El estado, en cambio, es lo ético consciente. Esa oposición se puede ver en obras como *Ifigenia en Aúlida* de Eurípides, *Agamenón y las Coéforas* de Esquilo, y de forma muy marcada, en la *Antígona* de Sófocles. Ahí, afirman las *Lecciones de Estética*, tanto Antígona –familia- como Creonte –Estado- están en lo justo y en lo injusto. Antígona no sufre inocentemente. Creonte es castigado por sus ofensas.

2. El paso de la ley de la familia a la ley del Estado. La relación ética entre hermano y hermana.

La ley del Estado se encarga de elevar lo singular sobre lo natural, hace una justificación del singular. Es la ley de la comunidad. Restituye el obrar del singular que la muerte natural se ha encargado de borrar. Como ciudadano, el singular es real y sustancial, no evanescente. “La singularidad tiene la significación de la autoconciencia en general, y no la de una conciencia fortuita singular.”¹⁷⁴

La ley divina, por otro lado, queda expresada en la familia. La familia es la comunidad ética natural. Como miembro de la familia, sin embargo, el singular es una sombra irreal susceptible de ser borrada. El obrar de un miembro de la familia sólo tiene como fin la familia misma, no el ciudadano.

La familia constituye una eticidad negativa en tanto que sólo protege sus necesidades naturales y materiales. Pero es una eticidad positiva en tanto se niega a sí misma, pues educa para la virtud. La muerte impide que los miembros de la familia se afiancen en su individualismo.

Tanto la guerra como el gobierno impiden que los individuos se aislen. El gobierno reúne, hace que las partes tengan conciencia de tener su vida sólo en el todo.

La comunidad puede de una parte organizarse en los sistemas de la independencia personal y de la propiedad (...) y así mismo los modos de laborar para los fines primeramente singulares (...) puede, por otra parte, estructurarse y hacerse independientes en agrupaciones propias. (...) Para no dejarlos arraigar y consolidarse en este aislamiento (...) el gobierno tiene que sacudirlos por medio de guerras...¹⁷⁵

El tránsito de la ley humana a la divina es posible gracias al hermano. A través del hermano la familia puede salir de sí. La hermana, en cambio, se queda como guardadora

¹⁷⁴ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, “VI. El espíritu”, p.263.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.267.

de la ley de la familia. Su deber será enterrar a los muertos, transformar el fenómeno natural de la muerte en un acto espiritual. Asegura el recuerdo del hombre, olvidándose de sí misma.

Así, "...la ley humana parte en su movimiento de la ley divina (...) lo consciente de lo inconsciente, la mediación de la inmediatez, y retorna a sí mismo, al lugar de donde partió."¹⁷⁶ La desigualdad es convertida en igualdad a través de la justicia. El acaecimiento natural es contrarrestado por la comunidad. Lo que *acaeece* se convierte en *obra*. El ser, así, puede ser entendido como lo querido. La ley divina es superada por la ley humana.

El movimiento de la ley divina a la humana podría encarnar en tres relaciones: esposa-esposo, padres-hijos, hermana-hermano. Sin embargo, sólo en la última relación se llega a un nivel ético. La relación ética exige ir más allá de la sensación y del placer, llegar a lo universal. Entre marido y mujer sólo puede haber una relación natural, ya que se basa en el placer. Además, dicha relación halla su realidad fuera de ella: en el hijo. Así mismo, entre el padre y el hijo, la realidad de cada miembro se halla en otro llamado a desaparecer.

La relación hermano-hermana, en cambio, no es una relación de apetencia, sino de libres individualidades. Su relación se halla vinculada al equilibrio de la sangre, son la misma sangre, entre ellos hay equilibrio, por eso no se apetecen. "...el hermano es para la hermana la esencia igual y quieta en general, su reconocimiento en él es puro y sin mezcla de relación natural."¹⁷⁷

El hermano y la hermana, entonces, no se desean, viven en una paz sin mezcla. La relación armoniosa entre hermano y hermana, la compenetración sin violencia de sus dos esencias, el acceso a la universalidad a través de esta equitativa relación es sólo un momento mítico y paradisíaco, dice Irigaray. La dialéctica hegeliana no puede mantenerse en esa situación de indecisión en el que uno –mujer- y otro –hombre- valdrían lo mismo.

...ese sueño hegeliano es ya el efecto de una dialéctica producida por el discurso del patriarcado. Un fantasma apaciguador, una tregua en una lucha con armas

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.270.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.269.

desiguales (...) que, masculino o femenino, ya han sido sometidos a un destino diferente...¹⁷⁸

1.4 La mujer dentro del trágico paso

Irigaray nota que la relación que hay entre hermanos no se da a través de la sangre. Si los hermanos se relacionaran a través de la sangre materna, la dialéctica hegeliano no podría regresar a lo uno. La relación entre hermanos se da, entonces, a través del esperma paterno. Esto es, el Estado asume lo femenino rechazándolo, lo asimila como un fraude, una caricatura, un simulacro. La comunidad crea su enemigo interior en lo que oprime: la mujer. Y es sólo gracias a ésta represión que la comunidad se mantiene.

La comunidad triunfa por encima de la individualidad vacía. El héroe sale de su máscara y se presenta como él se sabe, como su destino, es decir, no separado de la conciencia universal. Y así se da el declinar de la individualidad "...se delata la total emancipación de los fines de la singularidad inmediata con respecto al orden universal y a la burla que aquélla hace de éste."¹⁷⁹ Lo universal triunfa sobre el principio de la singularidad, sobre la familia: "...la comunidad (...) se mueve y se mantiene devorando en sí la singularización independiente en las familias, presididas por la feminidad...Esta feminidad –la eterna ironía de la comunidad- altera por medio de la intriga el fin universal del gobierno en un fin privado..."¹⁸⁰

La mujer debe sangrar mientras el espíritu engorda. Debe actuar en función de la esencia ética, renunciar a su sexo y quedar sólo como madre sangrante y lactante al servicio de los hombres de Estado. La mujer sólo puede verse a través del hombre (las mujeres son guapas, trabajadoras, buenas madres, cariñosas...). No se conoce sino a la luz del hombre.

La mujer no existe, sólo existe su representación desde el hombre. La mujer aparece en el sistema hegeliano como un ser para otro: no es, el hombre es. Ella es la sombra que actúa a favor del universal. La mujer no puede llegar a ser un singular ético, no tiene responsabilidad, ni puede llegar a tener culpa.

Antígona como figura prepolítica frente a la vida política.

Por lo ya dicho, para Hegel, Antígona no es una figura política sino la articulación del paso de lo prepolítico a lo político. Antígona, por ser mujer, representa el parentesco

¹⁷⁸ Irigaray, Luce, "La eterna ironía de la comunidad", p.197.

¹⁷⁹ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, "VII. La religión", p.432.

¹⁸⁰ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, "VI. El espíritu", p.281.

que condiciona la posibilidad de una política. Creonte, en cambio, representa el orden ético, universal, el Estado. El parentesco –la familia- debe ser subordinado por el Estado, aunque el Estado dependa del primero. Antígona no tiene lugar en la ciudad. Sólo puede tener el reconocimiento de y por su hermano. Dicho reconocimiento presupone una estabilidad prepolítica en el parentesco.

Antígona¹⁸¹, además, no es un individuo, no pertenece a la comunidad política, por ser un criminal. Antígona no tiene vida ética. Su vida no tiene inteligibilidad social ni histórica. Existe sólo como un yo universal, un yo cualquiera sin individualidad, una sombra irreal. Está ciega ante la ley del Estado sólo reconoce la ley divina. En ese sentido Antígona no tendría culpa.

Mas la culpa se experimenta al reconocer la irrupción de una ley en otra. Hay culpa cuando lo inconsciente se hace consciente. Además, dice Hegel en la *Fenomenología*, ningún obrar, puede ser inocente. La conciencia que tenía un comportamiento indiviso ante una ley, a través de la acción se vuelve culpable, pues ha renunciado e infringido la otra ley –que también es parte de la esencia ética-. Una culpa más pura, sin embargo, sólo se da si la conciencia ética conoce previamente la ley y comete el delito con plena conciencia como Antígona.

Para Irigaray resulta admirable que Antígona, perteneciendo al ámbito de lo prepolítico- sea culpable: “Admirable círculo vicioso de una única silogística. Donde se supone que el inconsciente, permaneciendo como tal, conoce las leyes de un consciente

¹⁸¹ Lacan dice que Hegel se ha equivocado al estudiar *Antígona*. Lo que se retrata en *Antígona* es una acción bella no mítica, ni ética. El fenómeno de lo bello no concierne al objeto, sino al sufrimiento “...que en sí mismo no es más que el significante de un límite.” Lacan, Jaques, *El seminario*, Libro 7, “El brillo de Antígona”, p.313. El brillo de la belleza de *Antígona* se halla en el límite, en el umbral de lo simbólico. El orden simbólico tiene un carácter universal. Acorta las distancias que hay entre sociedades. El complejo de Edipo es universal. Las leyes de parentesco, en tanto que simbólicas, son atemporales, estructuras fundamentales de inteligibilidad. ¿Es lo simbólico o no una totalidad, podemos salir de él? Lacan reconoce que hay algo más allá de lo simbólico: el límite, después del cual está la muerte.

Antígona se halla en el límite, se halla fuera del orden simbólico, fuera del signo comunicable. “Antígona se niega a someter su amor –por el hermano- a la cadena de significación” *Ibid.*, p.75 Antígona no realiza una conclusión heterosexual del drama, se niega a convertirse en madre y esposa, prefiere la muerte. Antígona prefiere a su hermano antes que a su novio. Antígona se niega a comportarse como mujer: sombra de lo uno universal, pero tampoco se comporta como varón. Hegel se ha equivocado al leer Antígona. “Según él, existe allí conflicto de discursos, en el sentido en que los discursos entrañan la prenda esencial y además se dirigen siempre hacia no sé qué conciliación. Realmente me pregunto cuál puede ser la conciliación al final de Antígona.” *Ibid.*, p.301.

que puede ignorarle...”¹⁸² “La tragedia pone en escena el castigo que sigue al gusto por la sangre”¹⁸³.

Para Butler, en cambio, el acto de Antígona es plenamente consciente y pertenece al ámbito de lo político. Reconoce su acto con las palabras y el discurso del Estado. Dicho reconocimiento agrava el crimen. Lo hace y tiene el valor para decir que lo hace. En todo caso, Antígona estaría cometiendo un tipo diferente de delito: “aquel en el que un sujeto prepolítico reivindica una forma furiosa de actuar en la esfera pública.”¹⁸⁴

IV. Drama y especulación: ¿una verdad más allá de toda reflexividad y de toda intuición romántica?

Será el Tiempo quien desgaje la
verdad de la identidad...

Trías, E.

La vida especulativa no es la contemplación de lo absoluto, sino el Absoluto mismo en su comprensión de sí mismo; no la intuición de lo divino sino la intuición de sí de lo divino. Quisiera comenzar con esta idea para hacer una reflexión sobre el anhelo romántico y el anhelo de Hegel: alcanzar el absoluto. Hegel fue un pensador especulativo y dramático por ese anhelo de aprehender la totalidad. Mas, ¿qué es eso “especulativo y dramático”?, ¿cuáles son sus límites?, ¿cómo llegó a ello Hegel? La palabra especulación, dice Dastur Françoise, viene de *specto*: escrutar, y fue usada por primera vez por Boecio, para traducir al latín, la palabra griega *theoria*.

La teología cristiana, sin embargo, se olvidó de este significado, y entendió *speculatio* como *speculum*, espejo. La especulación se refería a la visión confusa y parcial que se tiene en esta vida de Dios, de lo suprasensible. Así, ya para Kant, el término adquirió un toque peyorativo: especulativa ha sido toda la metafísica tradicional. Para lograr un conocimiento que fuese más allá de todo límite se necesitaba

¹⁸² Irigaray, Luce, “La eterna ironía de la comunidad”, p.203.

¹⁸³ *Ibid.*, p.198.

¹⁸⁴ Butler, J., *El grito de Antígona*, p.56. Si Antígona muere es por un poder político que determina qué relaciones de parentesco son inteligibles. No porque existan verdaderamente unos límites de inteligibilidad cultural, es decir, una clara distinción entre lo político y lo prepolítico, entre la familia y el Estado, lo cultural y lo natural. En nosotros no hay nada natural, todo es cultural. La ley del padre no está ya dada por un orden simbólico, no puede, pues, limitar la variabilidad de las formas sociales. La familia, dice Butler, es frágil y porosa. Puede haber más de una madre o ninguna madre o padre.

un pensamiento especulativo, una especie de intuición intelectual¹⁸⁵ –que ningún humano finito podía tener-. Para Hegel, dice Dastur, la palabra especulación reúne su significado inicial –*theoria*- y su significado teológico –visión de lo suprasensible-. Pero ¿cómo logra ésta reunión?

El conocimiento especulativo es tautológico y heterológico, dice Hyppolite. Es un *pantragicismo* que deviene *panlogismo* –un drama, en terminología de Trías-. El pensamiento especulativo es heterológico porque a través de la reflexión enlaza elementos diversos como el pensamiento empírico, pero además es tautológico por que la alteridad se presenta para él como la reflexión de lo mismo.

...el pensamiento especulativo reúne pues el pensamiento positivo del empirismo, el que parte del contenido anterior a toda reflexión y lo distingue de la forma y el pensamiento crítico que no es solamente un pensamiento subjetivo, sino un pensamiento que se conoce él mismo en la posición del contenido, y porque se conoce en esta posición inmediata, él mismo se contradice. El pensamiento especulativo es dogmático como el pensamiento ingenuo, y crítico como el pensamiento trascendental. Reflexiona, pero en él es el ser el que se reflexiona.¹⁸⁶

Y ahora habría que preguntar ¿qué es eso de reflexión, en qué momento la filosofía hegeliana aparece como reflexión de lo mismo –como pensamiento especulativo- y no como una simple unión de reflexión e intuición? La reflexividad de la filosofía hegeliana encuentra su antecedente en las filosofías de Fichte, Kant, Jacobi, Schelling, las cuales también son reflexivas. A grandes rasgos, se podría decir que la de Fichte es una reflexividad subjetiva, la de Schelling, una objetiva.

En Fichte, la reflexión se queda en la subjetividad como movimiento del yo que sólo pretende conocer su propia actividad separada de sus productos. De manera que dicha reflexión aleja el acto de poner de lo que es puesto. Afirma que el yo es toda la realidad. El yo se pone y se encuentra a sí mismo, no a lo Otro. Esto es, se identifica él mismo consigo mismo sin contradecirse. El yo=yo, sin embargo, será sólo la tierra natal de la verdad para Hegel.

¹⁸⁵ Hölderlin halló la metáfora de esta intuición intelectual en la tragedia, ya que en ella la unidad de toda antinomia era presentada, dice Dastur en “Tragedy and speculation”, *Philosophy and Tragedy*. “...esta torsión del pensamiento para pensar conceptualmente lo impensable, es lo que hace de Hegel a la vez el mayor irracionalista y el mayor racionalista que haya existido.” Hyppolite Jean, *Lógica y existencia*, p.141.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.118.

La reflexión fichteana suena un poco a la reflexión empírica en la cual el sujeto no se refleja en el contenido y el contenido no se refleja en el sujeto. Pues, el ser del mundo está ya ahí antes de que el sujeto lo ponga, por lo que toda reflexión y movimiento, y por lo tanto todo error sólo puede estar en la forma en que el sujeto aprehende el objeto. El sujeto se da cuenta de que su percibir, no es una simple y pura aprehensión. Lo falso es la contradicción, lo que viene del yo subjetivo. Así lo que rige todo el conocimiento es una ley de no contradicción. El criterio de verdad es la igualdad consigo mismo del objeto.

Así, el ser es positivo, y lo único negativo es el juicio subjetivo –en el cual recae la ilusión, pero también la rectificación¹⁸⁷-. La negación está al margen del ser, no dice lo que la cosa es, no es la forma de la verdad. Este pensamiento dogmático separa la posición universal del ser y la opone al contenido multiforme, pone en evidencia un ser que permanece idéntico a sí mismo. El ser se vuelve, entonces, una esencia incomunicable. Hay un ser como identidad vacía frente a un pensamiento empírico que se capta sólo a sí mismo

La reflexión trascendental kantiana, por otra parte, trata de ir un poco más allá, al captar en la experiencia la identidad de la forma y el contenido. Allí, el objeto de la sensibilidad aparece determinado por los conceptos puros del entendimiento. La reflexión trascendental abarca la fuente de la constitución del objeto. No obstante, el fenómeno, aunque está fundado en la esencialidad de las categorías, tiene en él una posición no resuelta del ser, algo extraño a la reflexión que debe ser fundamentado. La experiencia no nos da la verdad absoluta. Kant separa su reflexión de la metafísica, repliega el saber en la subjetividad, lo aleja de la cosa en sí.

Así, la reflexión kantiana cuando se contradice, dice lo Absoluto. Las contradicciones son un conocimiento tanto del ser como de sí. La dialéctica trascendental es un contradecirse que ayuda a la analítica trascendental a reconocerse. Hasta aquí queda aún una brecha entre el conocimiento reflexivo y el absoluto. La reflexión es conocimiento de lo finito, ¿cómo pasar entonces de la reflexión a lo absoluto, de la oposición a la unidad? ¿cómo dar el paso del concepto al ser y del ser al concepto? ¿En qué medida puede la reflexión captar lo absoluto? “El conocimiento del

¹⁸⁷ “La conciencia va de la presuposición ingenua, antepredicativa de los existentes, a la posición dogmática del ser...” *Ibid.*, p.106

desarrollo metódico que ha de llevar al conocimiento de lo absoluto y de lo verdadero cuenta con la reflexión como instrumento insuficiente...”¹⁸⁸

La reflexión conoce las cosas sólo en el tiempo y en el ámbito del fenómeno. Ante esta dificultad, Schelling considerará en sus primeros años que el absoluto sólo puede ser intuitivo inmediatamente. Más si el absoluto es intuitivo, la verdad será puesta sin referencia alguna al tiempo. En contraste, con la solución de Schelling, el joven Hegel, propondrá la intuición como elemento clave para superar el proceso finito de la reflexión.

“El recurso a la intuición intelectual es la solución provisionalmente válida en tanto que Hegel no desarrolle su teoría del concepto como automovimiento y autodiferenciación del pensamiento en el despliegue de la objetividad.” “Hegel no utiliza los términos *Dialektik*, *dialektisches* en los escritos de la primera época de Jena...”¹⁸⁹

Hegel tendrá que recurrir al amor para superar la reflexión, para quitarle a lo opuesto su carácter ajeno. “En el amor se hace patente una pobreza y necesidad radical del yo. El éxtasis del amor muestra que el hombre no puede alcanzar su propia identidad a través de un proceso de introspección...”¹⁹⁰ El amor es más fuerte que el miedo llega a decir Hegel en sus escritos de juventud. Posteriormente el miedo será un elemento esencial dentro de la formación. Hegel sustituirá una ontología basada en los principios del amor y de la vida por una basada en el principio de lucha a muerte y de negatividad. El amor y la vida no pueden ser principios de conciliación.¹⁹¹

Hegel tendrá que conciliar la intuición inmediata del Absoluto y la reflexión a través de la dialéctica, su dialéctica no se opone como ilusión a la verdad de la experiencia. Su dialéctica va de la mano con la experiencia: una contradicción que pertenece tanto al sujeto como al objeto. La contradicción no es una desviación del conocimiento, no una ilusión, sino un momento necesario. Dentro del sistema hegeliano, la negatividad tendrá un significado ontológico, será inherente al ser.¹⁹²

¹⁸⁸ Paredes, Ma. del Cramen, *Génesis del concepto de verdad en el joven Hegel*, p.190.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.221 y p.194.

¹⁹⁰ Innerarity D., *Hegel y el romanticismo*, p.98.

¹⁹¹ Hegel al pensar la alteridad y la intersubjetividad debe abandonar las ideas de vida y amor. “Hegel abandonó la vía intuitiva, romántica irracional-vitalista para alcanzar un principio de razón compatible con su nueva concepción del absoluto.” Trías, E., *El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel*,

¹⁹² “La contradicción especulativa es el medio de transformar el criterio empírico de la verdad (el contenido solo) en un criterio al mismo tiempo formal, lógico, especulativo.” Hyppolite J., *Lógica y existencia*, p.126

La negación especulativa es una negación que determina, tiene un valor creador. Negándose como Logos, lo Absoluto se pone como Naturaleza, se engendra como lo contrario del Logos...¹⁹³

Así, para Hegel, la tarea de la filosofía se halla en:

1. Poner el ser en el no ser –como devenir-. El no ser es el fondo en el que todo ente particular desaparece y surge. La verdad del ser, sin embargo, no radica en la mera temporalidad. Más allá de la dimensión histórica, está la dimensión especulativa de la verdad. Lo verdadero es el resultado con su desarrollo fundamentante, con su devenir.

...para Hegel la eternidad no es la ausencia de tiempo, sino la verdadera superación del tiempo en un presente, no limitado, sino infinito, o intemporal. Es decir, la eternidad no es sino el tiempo, negado y conservado en un horizonte infinito de presente. Por lo tanto, lo absoluto se produce constitutivamente en el tiempo incluso, o quizá, precisamente, en tanto que se intuye eternamente a sí mismo, lo que no supone que lo absoluto quede subsumido en su temporalidad...¹⁹⁴

2. Poner la escisión en lo Absoluto –como su Fenómeno-. La sustancia no es una unidad absoluta, que excluye todo contenido. Porque entonces la sustancia no sería sujeto, algo que se refleja sobre sí mismo en sí mismo. El ser es su propia reflexión, su propia luz. La crítica no es la que debe delimitar el poder del conocimiento con respecto al ser. El ser mismo se critica en sus propias determinaciones, se reflexiona y reflexionándose se pone a sí mismo. En el paso hacia la especulación no se destruye la reflexión. La reflexión es un momento negativo en la marcha hacia lo absoluto. Lo absoluto no es algo exterior a la conciencia, y por consiguiente contrapuesto a ella. De tal forma, la apariencia es la reflexión inmediata del ser, no la apariencia de un ser oculto.

La esencia –según la Lógica de la esencia- sería como el secreto de la apariencia, pero este secreto no es más que una apariencia. El saber absoluto significa la desaparición del saber ontológico: <Para la conciencia hay algo secreto en su objeto, si este objeto es otro o una

¹⁹³ *Ibid.*, p.140 Lo cual no sucede en una reflexión exterior, ahí, por ejemplo, si negamos la parábola, no necesariamente afirmaremos la elipse. No determino la curva que obtengo con esta negación, ni si se trata de una curva.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.225.

entidad extraña para ella, y si ella no lo sabe como sí mismo> Pero el único secreto es que no hay secreto. Lo inmediato se refleja y se revela como el sí mismo.¹⁹⁵

3. Poner lo finito en lo infinito –como vida-. Lo infinito no puede estar más allá de lo finito, porque entonces él mismo sería finito, tendría a lo finito como su límite. “La infinitud no es la trascendencia, sino el acto de trascender.”¹⁹⁶ La infinitud es el movimiento de suprimir la oposición, no su ser-suprimido. Lo cual permite afirmar que la unidad no está más allá de la oposición de los miembros finitos. Lo finito no puede ser mera apariencia, sino manifestación de algo esencial. La realidad no es pensable en términos de finitud,

...afirmar que las cosas son en lo absoluto no supone desentenderse del horizonte de lo finito, sino admitir que (...) lo limitado deviene interiormente ilimitado, a la vez que adquiere su verdad como limitado (...) las cosas tienen verdad en cuanto son en lo absoluto...¹⁹⁷

Si para la reflexión, finitud e infinitud son opuestas, para la especulación, se implican mutuamente, son inseparables. Así pues, la infinitud no se constituye sobre la supresión de la finitud.

En la medida en que Hegel integra a su método especulativo, el poder de lo negativo, de la reflexión –ya no de la intuición o del amor- su sistema cobrará un tono trágico. Hegel ya no podrá explicar la familia, el Estado, el lenguaje, la tragedia, la historia como si estuviesen separadas de la muerte, la violencia, la guerra, el miedo... De ahí, que mucho después, en la *Filosofía del arte*, Hegel, ya sin mucho romanticismo, nos muestre sin más la prosa del mundo moderno.

Hegel nos presenta el trágico cambio de Esquilo a Shakespeare, del pathos antiguo a la pasión moderna, de la bella armonía entre el universal y los particulares a su separación, de la guerra como pasión a la guerra como frío cálculo. El mundo moderno, la avaricia, el egoísmo, la propiedad privada, la sociedad burguesa, la oposición entre las condiciones de la vida social y la libertad que reclama cada individuo...

...la técnica de los medios de producción y de destrucción ha transformado el campo de la experiencia. En ese nuevo mundo humano lo trágico no ha desaparecido. Está ahí, en aquello que amenaza la existencia humana, en lo real, que difícilmente coincidiría con lo racional. Esa

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.123

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.134.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.201.

coincidencia es todavía una forma de optimismo, que hoy en día, difícilmente postularíamos.¹⁹⁸

Entonces, al final de la *Filosofía del arte*, quizá, más que una visión dramática – identidad después de la contradicción-, comienza a verse lo que será una visión trágica – pura contradicción-. Sin embargo, a lo largo de toda la obra de Hegel –y en la que verdaderamente sabemos que él escribió- se puede ver una concepción dramática del ser y de lo real. Hegel puede ser considerado como uno de “...los últimos representantes de una concepción clásica del mundo. En esta concepción se alcanza una conciliación entre términos contrapuestos (...) después de ellos se trunca y se desmorona.”¹⁹⁹ Su *logos*, inevitablemente, tiene todo un carácter particular, histórico y cultural.

Cuando Hegel afirma que la filosofía levanta su vuelo en el crepúsculo y una vez que la vida ya ha pasado (...) decía entre líneas que la época del drama, esa cultura en la que el drama era vital, había perdido su fuerza y su vigor (...) Hegel sin embargo, no trascendió esa autoconciencia lúcida respecto al carácter agonizante de aquellos contenidos de vida (...) no pudo abrir los ojos a otras esferas culturales e intelectuales.²⁰⁰

Así, por ejemplo, la ironía romántica y la dialéctica de Hegel coincidirán en sus aspiraciones especulativas de alcanzar el más allá. Ambas, destruyeron la falsa apariencia de finitud satisfecha, en su trabajo se abrió la mirada hacia lo infinito. La ironía, sin embargo, vio en el hombre además de su infinitud potencial, la finitud de sus realizaciones. La ironía buscaba desinflar el fanatismo de las ideologías, hace notar la irrealdad de una expectativa. “Ironía y dialéctica coinciden en su pretensión de corregir la negatividad del mundo finito, aunque cada una con sus propios medios...”²⁰¹

Diríamos, pues, que la filosofía de Hegel halló su límite interior en el romanticismo, y hallaría su límite o sombra externa en una filosofía trágica. Filosofía que ningún contemporáneo de Hegel rozó siquiera. “un espacio de extravío radical, en donde la identidad y la subjetividad asisten a su radical desfondamiento (...) no tanto el espacio de un viaje de retorno, cuanto espacio de *dispersión y diferencia*”²⁰²

Una filosofía trágica comenzará a desarrollarse sólo después de Hegel. Marx, Kierkegaard, Nietzsche... se encontrarán con una tierra totalmente incógnita, abandonarán poco a poco una larguísima tradición. Una tradición acuñada con los

¹⁹⁸ Hyppolite Jean, “Le tragique et le rationnel dans la philosophie de Hegel”, p.261.

¹⁹⁹ Trías, E., *Drama e identidad*, p.167.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.191.

²⁰¹ Innerarity D., *Hegel y el romanticismo*, p.200.

²⁰² *Ibid.*, p.191.

conceptos de las filosofías griegas (sustancia) y cristiano-modernas (sujeto). Quedará, pues, atrás la síntesis hegeliana de la tautología griega: “el ser es lo que es” con la tautología cristiano-moderna: “yo soy el que soy” (identidad, yo soy yo, y no identidad, yo soy ese otro yo enfrentado a mí como objeto). “La crisis y la crítica de la filosofía hegeliana es, en este sentido, la crisis y la crítica de la lógica del drama.”²⁰³

A partir de esta crisis se buscará ir más allá de la interiorización de la alteridad, de la diferencia que es tragada por la identidad, que sólo es un momento de ella. Los conceptos de fin, conclusión, teleología, serán dejados atrás. Si para Hegel, el ser y el saber se identifican, para Feuerbach, Marx, Kierkegaard...se abrirá una gran brecha entre ser y *logos*.²⁰⁴ La escisión se instala no sólo en el arte, como vemos en las *Lecciones de Estética*, sino también en el centro del discurso filosófico.

²⁰³ *Ibid.*, p.194.

²⁰⁴ Trías dice que previa a toda crítica está una ontología. La ontología posibilita la Epistemología, el conocimiento del ser es previo al conocimiento del conocimiento. A la sofística, por ejemplo, le preceden los presocráticos, a los posmodernos, los modernos. Los presocráticos identificaron el *logos* con el ser, pero no tenían conciencia de esa identificación. Su verdad es una verdad que enuncia el carácter tautológico del ser, su identidad consigo mismo, su no-contradicción. Con ellos se da el paso del mito al *logos*. La sofística, en cambio, defendió la escisión entre ser, pensar y hablar. El ser es naturaleza; la palabra, *nomos*, convención. La palabra no puede llegar a la esencia de las cosas, no alumbraba la verdad del ser. Sólo sirve para alcanzar determinados fines en la *polis*, para ganar poder. Con la sofística se da la primera irrupción de filosofía crítica en el seno de la filosofía.

Conclusiones

A lo largo de mi ensayo expuse ciertos rasgos de una ontología dramática que precisamente concibe la tragedia como resolución de oposiciones. Dicha ontología ha murmurado en sus reflexiones estéticas sobre el drama, las limitaciones de sus propias intenciones: alcanzar el absoluto, la resolución de toda oposición. Una crítica a la ideología de Hegel podría partir de su propia estética. Y por crítica, me refiero a lo que dice Trías, es decir, que hay dos formas de hacer filosofía. Una forma ingenua y crédula, y otra descreída.

Parece que si la filosofía quiere pronunciar alguna palabra sobre el ser, si quiere afirmarse como metafísica u ontología:

... debe pagar su *hybris* con la ceguera en la creencia. Parece así mismo que si la filosofía quiere mantener su lucidez, su inteligencia, debe pagar ese saber al alto precio de privarse de todo pronunciamiento afirmativo y ontológico. Parece que la ontología debe ser por necesidad acrítica e ideológica y que la Crítica debe ser por necesidad agnóstica y descreída.²⁰⁵

Es claro, pues, que el drama narrado por Hegel en su *Fenomenología* ha sido descreído por la posmodernidad. Ya no es posible creer en una filosofía como resolución de oposiciones: libertad-necesidad, Estado-individuo, mujer-hombre, acción del individuo -acontecer de lo real. La verdad pensada más ontológicamente que desde una teoría del conocimiento quedará, entonces, por encima de toda adecuación y concordancia, no podrá sustraerse al desmembramiento del tiempo, a la negatividad del dolor y la pasión, a la contradicción... ¿Cómo sostener una ontología de la identidad en una época dónde el arte, el teatro mismo, dibuja la dispersión del ser: la luz, los mensajes, la música...?

La verdad del pensar ya no se halla en la nitidez del concepto, ni en el método especulativo, ni en el reflexivo ni en el intuitivo romántico... El pensamiento se busca en lo plural, en lo histórico, en el arte... La fuente de la experiencia estética, a su vez, ya no se halla en un sentido comunitario de verdad casi intuitivo –como en el *pathos* de la tragedia griega-, ni en una experiencia especulativa, casi mística, que detrás del arte encuentre un santuario. La obra no dice nada preciso, sino un caudal de perspectivas sobre el mundo.

²⁰⁵ Trías, E., *Drama e identidad*, p.186.

El ser ya no puede ser pensado ni como esencia, ni como fundamento, ni como sustrato o sujeto-sustancia. La posmodernidad se ha visto en la necesidad de pensar otra idea de verdad que permita otra experiencia del ser. No hay sustancia que devenga real a través de un camino trágico, pero lógico. No hay mal que pueda ser justificado por una teodicea.

El *logos* de la realidad primordial no es lógico, así no hay más realidad que la temporalidad sin consistencia ontológica. Es decir, entre un momento y otro hay contradicción, pero además irracionalidad. En el trasfondo de la historia no hay un principio puro y lógico, por lo que tampoco habrá al final de los tiempos identificación del ser y el pensar.

La historia no es “una metafísica a priori para la que los hechos sirven de ilustración”... Los griegos no son muestra de la logicidad de la historia. La época clásica griega no es muestra fehaciente de la unidad del ser, como Hegel creyó románticamente. Los contemporáneos, quienes reconocen su incapacidad para alcanzar algo como lo absoluto, ven en los griegos ya no la simple perfección, sino el horror, aquella vieja idea de Sileno: “lo mejor es nunca haber nacido, o de haber sido, lo mejor es morir”...

En la tragedia griega, la armonía griega se ve un poco cuestionada. El mismo Hegel dice, que en la tragedia lo que era sólo *sustancia ética* deviene acción, no mera obediencia a una ley. Con la acción ética la consciencia queda escindida. En la tragedia se desmorona aquel pueblo griego que vivía *sustancialmente*, es decir, en el que había armonía entre la cosa común y la autoconciencia individual. La tragedia no retrata la armonía como pensó Hegel, sino la caída de una ciudad que no se preguntaba porqué debía hacer lo que debía hacer, que no se extrañaba de la sustancia en la que enraizaba su ipseidad, que sentía una confianza inmediata en su *ethos* y en su *polis*.

La verdad del drama moderno está lejos de ser una experiencia comunitaria, en ella lo que se ve es la pasión de individualidades -no el *pathos*-, la dispersión, la ausencia de unidad, como Hegel mismo dijo en sus lecciones de estética. El héroe ya no se ve empujado a grandes objetivos prometeicos ni se siente guiado por una moral colectiva. Más que darse a la acción, duda, reflexiona, se deja enfermar por la indecisión, el vaporoso reino de la posibilidad.

El miedo no le lleva a la acción como al héroe trágico, se queda con el terror inactivo de su libertad. Se declara libre, capaz de autodeterminarse. Más sólo logra una liberación vacía, el yo se experimenta como parte de un contexto inabarcable. Las

nuevas formas de producción industrial, aumentan el poder del destino sobre el hombre. Así, “La necesidad que había sido expulsada por la puerta de la metafísica entra –con todos los honores- por la ventana de la filosofía de la historia.”²⁰⁶

Lo universal triunfa sobre el principio de la singularidad, sobre la familia, sobre la mujer. El Estado debe asumir lo femenino –eterna ironía de la comunidad- rechazándolo. Dentro del sistema hegeliano, el tránsito de la familia al Estado es posible gracias al hermano. La hermana, en cambio, se queda como guardadora de la ley de la familia. Así, a pesar de que entre hermanos hay una relación mítico-paradisíaca y armoniosa, pues es una relación no de apetencia, sino puramente ética. La dialéctica hegeliana no puede mantenerse en esa situación de armonía mujer-hombre.

Así pues, el poder de lo negativo: la muerte, el miedo, la guerra...no parece conducir a ninguna armonía, a ninguna racionalidad de lo real, ningún fondo mítico indiviso parece esconderse detrás de tanta contradicción. Ningún consuelo metafísico parece haber detrás de la tragicidad de los hechos. No hay fin, ni principio, ni tierra prometida, ni paraíso perdido. La verdad está en el extravío. La filosofía misma nace en esta escisión, lo cual Hegel no vio, a pesar de haber visto reflejado en el drama moderno el ser de una época que se elevaba por encima de la belleza ideal, para postrarse en la temporalidad y la caducidad, la marchitada apariencia, los utensilios...

Hegel sólo vio la escisión en el seno del arte, no en la filosofía, no en la historia. Será para los posmodernos para los que podrá nacer una ontología trágica que piensa el ser sin referencia a ningún centro privilegiado, a ningún Autor, divino ni humano, sino a partir de un espacio lógico de dispersión, dice Trías. Ya no se desvela ninguna identidad, ninguna divinidad, ya no hay razón que ligue necesariamente al singular y al universal conceptual.

²⁰⁶ Innerarity D., *Hegel y el romanticismo*, p.118.

Bibliografía:

Aaron Ridley, "Tragedy", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Nueva York, Oxford University Press, 2005.

Abbaganano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*. México, FCE, 2004.

Adorno, "La sustancia experiencial", *Tres estudios sobre Hegel*. España, Taurus, 1970.

Alsina, José, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*. Madrid, Nueva colección labor, 1971.

Antonio Marino López, comp., *Tragedia y hermenéutica*. México, UNAM, ENEP Acatlán, 1997.

Argullol Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. España, ediciones Destino, 1990.

Aristóteles, *Poética*. Trad. David García Bacca. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2000.

Aullon de Haro, Pedro, *La sublimidad y lo sublime*. España, Verbum, 2006.

Borges, "La busca de Averroes", *El aleph*. México, Alianza, 1993.

Butler, J., *El grito de Antígona*. España, El Roure, 2001.

Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. España, Visor, 1996.

Brauer, Daniel, "La filosofía idealista de la historia", en *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, Tomo V. Filosofía de la historia*. España, Trotta, 2005.

Cross, Elsa, *La realidad transfigurada*. México, UNAM, 1985.

- Dastur, Françoise, “Tragedy and speculation”, *Philosophy and Tragedy*, Routledge, Inglaterra, 2000.
- De Beistegui, Miguel, “Hegel: or the tragedy of thinking”, en *Philosophy and Tragedy*, Routledge, Inglaterra, 2000.
- De Beistegui Miguel, Sparks Simon, “Introducción”, en *Philosophy and Tragedy*, Routledge, Inglaterra, 2000.
- Formaggio, Dino, *La muerte del arte y la estética*. México, Grijalbo, 1983.
- Gadamer, “Hegel y el romanticismo de Heidelberg”, *La dialéctica de Hegel*. Madrid, Cátedra, 1988.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método*. Salamanca, Sígueme, 2005.
- González, Juliana, *El héroe en el alma. Tres ensayos sobre Nietzsche*. México, UNAM, FFyL, Aquesta Terra Comunicación, 1994.
- González Valerio, Ma. Antonia, *El arte develado*. México, Herder, 2005.
- Grave Crescenciano, *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*. México, FFyL, UNAM, 1998.
- Grave Crescenciano, *Metafísica y tragedia. Un ensayo sobre Schelling*. México, FFyL, UNAM, 2008.
- Grave Crescenciano, *Verdad y belleza: un ensayo sobre ontología y estética*. México, UNAM, 2002.
- Grondin Jean, “La metafísica del espíritu en Hegel”, *Introducción a la metafísica*. Barcelona, Herder, 2006.
- Hegel, G.W.F., *Filosofía del arte o estética. Apuntes de F. C. H. Victor von Kehler*. Trad. Domingo Hernández Sánchez. Madrid, Abada/UAM, 2006.
- Hegel, G.W.F., *Introducción a la estética*. Trad. Ricardo Mazo. Barcelona, Península, 1985.
- Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*. Ed. de Heinrich Gustav Hothos, trad. Alfredo Brotons Muñoz. España, Akal, 2007.
- Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 2003.
- Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. México, FCE, 2005.
- Hyppolite Jean, *Lógica y existencia*, Herder, Barcelona, 1996.
- Hyppolite Jean, “Le tragique et le rationnel dans la philosophie de Hegel”, *Figures de la pensée philosophique*, tomo 1. Paris, Presses Universitaires de France, 1971.
- Innerarity Daniel, *Hegel y el romanticismo*. España, Tecnos, 1993.

- Irigaray, Luce, “La eterna ironía de la comunidad”,
- Lacan, Jaques, “El brillo de Antígona”, *El seminario*, libro 7. México, Paidós, 1997.
- Liessmann, Paul, *Filosofía del arte moderno*. España, Herder, 2006.
- Paredes Martín , Maria del Cramen, *Génesis del concepto de verdad en el joven Hegel*. España, Universidad de Salamanca, 1987.
- Sixto Castro, *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. España, Edibesa, 2005
- Sófocles, *Antígona*. México, Época, 2004.
- Solis Plancarte, MA. De Lourdes, *La verdad ética-estética en el nacimiento de la tragedia y en la etica nicomaquea*, México, 2007. Tesis de Maestría, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 87 pp.
- Steiner, George, *Antigonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. España, Gedisa, 1996.
- Steiner, George, *La muerte de la tragedia*. Venezuela, Monte Avila Editores, 1991.
- Szondi Peter, *Poética y filosofía de la historia II*. Trad. Arántegui José Luis. España, La balsa de Medusa, 2005.
- Tatarkiewicz, “La belleza: historia de la categoría”, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España, Tecnos, 1995.
- Taylor Charles, *Hegel*. Nueva York, Cambridge, 2005.
- Teysédre, Bernard, *La estética de Hegel*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- Trías, Eugenio, *Drama e identidad*. Barcelona, Destino, 1993.
- Trías, Eugenio, “Ética y estética (Kant, Wittgenstein, Hegel)”, *Estudios sobre la Crítica del Juicio*. España, Visor, 1990.
- Trías, Eugenio, *El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel*. España, Anagrama, 1981.
- Valls Plana Ramón, *Del yo al nosotros. Lectura de la Fenomenología del espíritu de Hegel*. Barcelona, PPU, 1994.
- Zambrano, María, *El hombre y lo divino*. México, FCE, 2001.
- Vattimo Gianni, *Poesía y ontología*. Trad. Antonio Cabrera. España, Universidad de Valencia, 1993.
- Vernant, Jean, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. México, Paidós, 1987.
- Villacañas, Berlanga, José Luis, *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*. Madrid, Visor, 1993.
- Walter, Benjamín , *Ensayos escogidos*. México, Ediciones Coyoacán, 2008.

